



**DAN REBELLATO, entrevista a Sarah Kane, 3 de novembre de 1998.** (Traducció: Alícia Gorina)

Dan: no puc pensar en cap altre dramaturg que hagi tingut unes crítiques tan corrosives i personals com has tingut tu. Per què?

Sarah: Crec sincerament que és perquè no saben què més dir. Si no saben què dir sobre l'obra, ataquen l'autor. O el director, o els actors. El que va passar amb *Blasted*... (la resposta de la premsa de les meves altres obres ve tan condicionada pel que va passa amb *Blasted*, que tothom sempre està re-revisant *Blasted*. Michael Billington deu estar revisant *Blasted* més que cap altra obra que hagi vist. Jo continuo llegint sobre *Blasted* encara ara.)

Què va passar la nit de l'estrena? Era una mica estrany; el Royal Court havia programat l'obra en un moment mort; no sabien què fer-ne. Molta gent de l'edifici no volien fer-la. Estaven una mica avergonyits per l'obra, així que la van programar en un moment just després del Nadal, quan ningú no va al teatre igualment, i amb una mica de sort ningú se n'adonaria.



Va ser al Theatre Upstairs i el que passa normalment en aquest teatre és que hi ha dues estrenes, perquè si només en tens una tot el públic és de la premsa i és completament insuportable. Així que se'n fan dues i hi ha un públic barrejat les dues nits. Com que tot funcionava a l'atzar en aquell moment al Court, ningú es va adonar que hi havia una altra estrena més important en un altre teatre, l'Almeida de Londres, una de les dues nits, o sigui que la premsa va venir tota junta igualment la mateixa nit. Jo estava asseguda al darrere i vaig mirar i em vaig adonar que el director estava assegut a algun lloc pel davant i que tota la resta del públic eren crítics. Crec que hi havia tres dones més entre el públic. La resta eren homes de classe mitjana, de mitjana edat, blancs... i la majoria amb jaquetes escoceses.

I va ser llavors exactament que em vaig adonar que el protagonista de l'obra era un home periodista de mitjana edat. Que no només viola la seva nòvia sinó que és violat i mutilat ell mateix. I de cop se'm va passar pel cap que era possible que no els agradés. Això sincerament no... Realment, jo creia que els agradaria. Pensava, és bo, els encantarà. I després, al matí següent tot era un caos total. El

meu agent no podia penjar el telèfon per trucar-me. Pel que sembla hi havia periodistes sensacionalistes rondant el Royal Court dient: «on és ella?». A casa dormint. Són les 10 del matí. De moltes coses no me'n vaig ni assabentar. El meu pare és periodista sensacionalista i molt amablement no va donar la meva adreça a cap altre periodista sensacionalista. I no em van trobar mai.

Però 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 20 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. Michael Billington no podia dir: «Ah, això és una obreta de realisme social, puc parlar d'això». No podia dir: «És surrealisme i no m'agrada, per tant no aneu a veure-ho». O sigui que el que podia dir és que aquesta autora té una malaltia mental i l'haurien de tancar. I el Daily Mail va suggerir que els diners gastats en l'obra s'haurien de fer servir en alguna teràpia per a mi. I hi estic d'acord, però aquest no és el tema. I crec sincerament que, com que no tenien una infraestructura en la qual situar

l'obra, no podien parlar-ne. I per això havien de parlar d'altres coses, com la vida personal de l'autora, la seva salut mental, el que fos.

Dan: A totes les crítiques hi ha un paràgraf amb una llista... (que detalla les atrocitats de l'obra).

Sarah: Sí, això em posa frenètica... Violació, masturbació... El cas és que la llista sempre està malament. Sempre inclou: «una menor d'edat retardada mental atrapada per un mamarratxo» o alguna cosa que realment no succeeix. I molts cops això passa perquè un cop l'argument va ser recollit com a notícia, ja no en parlava la gent que havia vist l'obra, sinó gent com el meu pare, gasetillers sensacionalistes, que si no coneixen els fets se'ls inventen. És la seva feina.

O sigui, sí, sempre hi ha la llista. Normalment és imprecisa. I una llista de continguts no és una crítica. Però no només em passa a mi; passa amb la majoria d'obres noves. El que fan és una breu sinopsi, i una llista de coses que hi passen, i una petita nota al final dient si a aquell home periodista de mitjana edat li agrada l'obra o no, i si val la pena veure-la. I això no diu res de res. Et diu què hi ha a l'obra, però la llista



dels continguts d'una obra no dius res sobre si és bona o no.

Dan: Tens una percepció molt clara del que és un mal crític. Quina creus que seria una bona definició d'un crític? Com hauria de comportar-se?

Sarah: S'haurien de morir, fer una altra cosa. Per a mi, és quasi un oxímoron —un bon crític de teatre—, igual que intel·ligència militar, científic cristià, amor lliure. És probable que Bernard Shaw sigui el millor crític que hi ha hagut mai. I és clar, ell també era escriptor. I crec que els millors crítics són probablement els escriptors, tant si escriuen per viure o fan alguna altra cosa. I la gent que no ho considera com una cosa prioritària; sincerament, crec que el que passa normalment amb els crítics de teatre és que entenen la seva feina, tant si en són conscients com si no, per destruir la gent... i ho fan tant com poden. De debò. Però crec que si tenen una altra (odio la paraula carrera) un altra línia d'interès artística, són molt menys propensos a fer això.

A mi m'agrada fer crítica d'obres. De fet em van demanar que fes la crítica de *Cendres a les cendres* de Harold Pinter a l'*Observer*. Em venia de gust, i aleshores em van trucar i

em van dir: «si no t'agrada seria fantàstic», i vaig pensar, hm, és una trampa, i no ho vaig fer. Crec que seria molt interessant que hi hagués dramaturgs que fessin crítica d'altres obres, però els requisits són preocupar-se sincerament de si l'obra és bona o no, i voler de fet que sigui bona. I no aquest gust per ser corrosiu.

Dan: Veus alguna diferència en les crítiques culturals d'altres llocs del món?

La meva obra es fa majoritàriament a Alemanya. Fa poc vaig fer una roda de premsa allà, i em vaig quedar parada: havien llegit totes les meves obres; tenien preguntes intel·ligents per fer; no eren mal educats ni abusius; estaven interessats sincerament per venir a veure-ho. S'ho havien preparat de la manera que esperes que ho preparin per fer la seva feina, i això és completament diferent en aquest país.

No accepto entrevistes de premsa gaire sovint, però en algunes que he fet recentment, els periodistes s'hi van presentar i van dir: «No conec cap de les teves obres, però...» i penses, bé, «és realment acceptable, quan de fet vas a Alemanya a fer una roda de premsa —no és ni un

cara a cara— i allà realment s'ho preparen?» Però, un cop dit això, tot i que crec que els crítics són molt millors a fora, l'estàndard de les produccions és generalment més pobre i has d'acceptar un certa quantitat de diferència cultural.

I he vist algunes produccions molt diferents del que jo havia escrit que m'han agradat força. N'hi va haver una a Bèlgica, just després del cas d'abús infantil a Brussel·les —l'obra es va presentar a Brussel·les— en què tota l'obra girava entorn del nadó i hi havia gent plorant al públic quan l'enterraven. Tenia molt poc a veure amb la meva obra, però era una reinterpretació cultural honesta i ho vaig acceptar. Vaig sentir que la meva obra es va fer servir com a mitjà, però altres vegades...

Vull dir, vaig anar a Hamburg a veure *Blasted*, i l'home entrava a l'escenari i vaig pensar: «Qui és aquest?» Aquest tio amb aquesta jaqueta de pell a l'última moda, amb el cabell engominat, ulleres de sol, «qui collons se suposa que és?» Aquesta persona de trenta anys? I vaig pensar, «Ai, Déu meu, se suposa que és l'Ian». Se suposa que és un tipus de 45 anys, no, no, però llavors vaig pensar «Jo conec aquest personatge; on l'he vist?» i vaig pensar «És de Tarantino». I el meu cor es va trencar. Vaig poder sentir

el cruixit en el meu pit. I d'alguna manera és molt ofensiu. L'obra es veu com si formés part d'una escola, que jo de fet detesto. I se situa en aquesta etiqueta i es reinterpreta d'aquesta manera. És realment molt ofensiu.

Dan: El que es considera una bona obra al Court i al Bush, sovint són coses molt naturalistes, però les teves obres tenen lirisme i...

Sarah: Em sorprèn que me'n fessin una producció, perquè no crec que hi encaixi gaire. Vull dir, quan vaig acabar la Universitat vaig començar —la primera feina que vaig tenir va ser al Bush— com a assistent literària o alguna cosa així, i vaig passar molt de temps llegint guions, parlant amb l'agent literari, i odiava gairebé tot el que llegia, però sobretot tot el que van produir. Si escrivia un informe dient que una obra era terrible, podia estar segura que se'n faria una producció en els següents sis mesos. I sempre tenia a veure amb la forma.

I sí, és veritat, hi ha determinades coses que et fan escriure; hi ha coses sobre les que sents que vols escriure; jo gairebé sempre escric sobre l'amor, però al darrere sempre hi ha el desig d'explorar la forma i de trobar noves





formes, de trobar la forma exacta per a un argument concret i un tema concret. Personalment, estic molt cansada de veure obres sobre grups de joves marginats que exploren la seva sexualitat una nit a la platja i... és molt difícil intentar definir-ho, vull dir que tinc una imatge molt clara del que és una obra del Bush (i no puc evitar sentir que la cosa està empitjorant). Hi ha una idea concreta del que és una obra del Court, que desgraciadament s'hi assembla d'alguna manera, però té lleugerament més cura en l'escriptura.

Aleshores va venir *Blasted* i de cop el Royal Court es va fer famós, ja ho saps, per dos objectes inanimats que es planten en el cul d'algú, i si ho fan, i passa en una platja i s'està explorant la sexualitat d'algú (riures), aleshores segurament és l'obra indicada. I crec que hi ha alguna cosa d'això, i me'n sento responsable, és horrorós, però no crec que hi hagi gaire innovadors treballant en aquest moment. Em sembla que Martin Crimp n'és un, d'una generació anterior, no gaire coneguda, o que no agrada gaire al públic general. De nou, hi ha una forma particular de teatre britànic...



Dan: Els dramaturgs escocesos són diferents. Si penses en Chris Hannan, David Greig, David Harrower...

Sarah: Sempre he volgut ser a Escòcia. Estrenar-hi [Crave?] al Traverse ha sigut un moment memorable de la meva vida. Sempre havia volgut estrenar al Traverse. I sí, has anomenat tres dels meus autors preferits: Harrower, Greig i Hannan. I pot tenir a veure amb el fet que hi ha moltíssims escriptors estrenant a Londres ara mateix que obtenen una gran quantitat de diners públics. Sempre em sembla ridícul que quan tinc una obra a Londres, el Glasgow Herald vingui a fer-ne una crítica. Penses: «Qui vindrà des de Glasgow en tren, si no són amics, que vindrien igualment». I no puc dir que hagi vist l'*Independent* corrent cap al Cits per fer-ne crítiques. Hi ha un complet desequilibri en la premsa, que significa per exemple que Joe Penhall sigui en general molt més conegut que David Greig, el qual és molt millor escriptor. També crec que, com que hi ha molts més escriptors a Londres, també n'hi ha inevitablement més de dolents, però llavors un altre cop, quan penses que tres dels millors escriptors són d'Escòcia, de què va tot plegat? No crec que hi hagi tres escriptors tan

bons com ells treballant ara mateix a Londres. No ho sé... alguna cosa està morta culturalment.

Dan: Com escrius?

Sarah: Cada vegada que escric és diferent. I sovint depèn de l'etapa en què em trobi. En el primer esborrany intento escriure un munt de porqueria molt de pressa, no té cap mena de forma. *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. Vull dir, que sabia el que feia, però no era realment conscient de la manera que en sóc ara; amb dues pàgines, quan vaig començar a escriure *Crave*, vaig pensar: «ah, ja sé la forma que tindrà, que interessant». Amb *Blasted* no va ser fins sis mesos després que s'acabés, que vaig pensar: «Ah, ja sé què estava fent».

I crec que amb *Blasted* va ser una reacció directa amb el material tal com va passar. Vull dir que 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 portava uns dies escrivint 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 la càmera i dient: «Si us plau, si us plau. Necessitem les Nacions Unides que vinguin i ens ajudin. Necessitem que algú faci alguna cosa». I 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 joestic 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 simple 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.

I després havia de trobar una manera de fer aquest vincle formalment, pensava: «Com ho dic, que el que està passant en aquest país entre dues persones en una habitació pot conduir a això, o està emocionalment lligat a això?» I aleshores, en algun moment crec que vaig tenir una conversa amb el David Greig sobre les unitats d'Aristòtil —temps, lloc i acció (el David és l'home perfecte per parlar d'això)— i vaig pensar: «D'acord, el que he de fer és conservar el mateix lloc però alterar el temps i l'acció.» I en realitat li pots donar la volta, i veure-ho de manera oposada: que el temps i l'acció es mantenen, però el lloc canvia. Depèn de com miris l'obra. Es pot mirar de les dues maneres.

I en aquest moment vaig començar a pensar: «Hi ha algun precedent?» Si hi ha un precedent no ho vull fer, no m'interessa. I després de passar un dia examinant obres, no en vaig trobar cap, i aleshores necessitava un esdeveniment. Crec que, en el primer esborrany, el soldat apareixia literalment en diferents moments, era com si lan estigués al·lucinant i vaig pensar: «És horrible, una mena d'expressionisme americà». I aleshores vaig pensar: «El que necessito és el que passa a la guerra —que arriba de

cop, violentament, i sense avisar les vides de les persones s'esmicolen». Així que literalment vaig agafar un moment de l'obra; vaig pensar de plantar una bomba, de fer-ho volar tot pels aires. I la idea m'encantava, també. Tenir un bonic decorat en un petit teatre d'algun lloc i fer-ho volar pels aires... perquè és el que sempre havia volgut fer. Fer-ho volar pels aires. És així, saps, vas al Bush i hi entres i veus l'escenografia i dius «Oh no», i feia temps que ho desitjava, o sigui que va ser una alegria per mi poder-ho fer.

Per a 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.

La manera física en què escric (no he contestat la pregunta correctament), la manera física en què escric, la meitat del temps no la puc recordar. De veritat, tinc un guió acabat i penso «Déu meu, quan el vaig fer?». Em sembla que he estat voltant i bevent cafè durant sis mesos, i l'obra és aquí. Passa de manera molt atroç i trencada, i a vegades escric moltíssim i a vegades... el que estic escrivint ara, estic escrivint literalment una rèplica en una llibreta sense tenir ni idea de quina part de l'obra forma part, però sé que en



algun lloc hi ha de ser. Penso probablement aquests dies (amb *Blasted* va ser diferent), però intento acumular material abans de començar.

Dan: Què en penses, de la part pràctica de l'escenificació?

Sarah: Ja m'ho han preguntat abans això, saps.

Dan: L'última direcció de *L'amor de Fedra*...

Sarah: Un voltor descendeix i comença a menjar el seu cos.

Dan: Cada pàgina dels teus textos diu a crits: això no ho posaràs mai en escena... o simplement és que fas el que vols i no és el teu problema...

Sarah: Bé, saps, hi va haver un moment crucial, quan vaig començar a escriure *Blasted*, no puc recordar quin va ser aquest moment crucial, però en aquella època jo estava dirigint obres. Vaig començar actuant, i aleshores em vaig adonar que m'agraden molt els directors i per això vaig començar a dirigir. I aleshores em vaig adonar que no hi havia gaire obres que m'interessessin, i vaig començar a escriure. I mentre escrivia *Blasted* hi va haver aquest

moment crucial —deu ser quan la bomba, no ho sé— que vaig pensar: «No sabia com dirigir-ho», i va ser com un moment clau. Vaig pensar: «O bé escric una obra que pugui dirigir, o escric l'obra que necessito, sabent que no la podré dirigir». I va ser una decisió molt dura. I al final vaig pensar: «Bé, l'obra ha de venir primer, i estic escrivint com a escriptora, no estic escrivint com a directora.» O sigui que vaig escriure la indicació escènica absurda... la que fos... «Es menja el nadó» o la que fos, probablement. Aleshores vaig pensar: «és el problema d'algú altre, no el meu».

M'ho vaig passar molt bé escrivint *L'amor de Fedra* perquè hi havia tantes coses absurdes, com «li talla els genitals i els dóna de menjar al gos». I jo només pensava: «No és el meu problema», però de cop ho va ser perquè la vaig acabar dirigint jo. Va ser molt interessant perquè quan veia *Blasted* sovint no veia el que jo havia escrit. I em molestava molt, però de cop em confrontava amb la gran dificultat de crear les imatges que havia escrit. Però em va agradar fer-ho.

*Cleansed* va ser tota una altra història. Ningú s'ho creu, però és totalment veritat: estava tenint una mena d'atacs amb tota aquesta porqueria naturalista que s'estava



produint, i vaig decidir que volia escriure una obra que no pogués ser mai una pel·lícula, ni que es pogués fer mai a la televisió, ni que es pogués convertir mai en una novel·la. Que l'única cosa que se'n pogués fer, fos en un escenari. T'ho creguis o no, aquesta obra és *Cleansed*. Aquesta obra només es pot posar en escena. Ara potser dius: «no es pot posar en escena», però no pot ser res més, tampoc, està bé, només es pot fer en teatre. Evidentment, sabia que hi havia indicacions escèniques impossibles, però també crec sincerament que a l'escenari es pot fer tot, tant en termes d'ofendre, saps, com pragmàticament; a l'escenari es pot fer tot. No hi ha res que no es pugui representar d'una manera o una altra. Potser no es pot representar de manera naturalista. És impossible fer *Cleansed* de manera naturalista, perquè la meitat del públic es moriria d'horror si ho fessis de manera naturalista. Però aquest és justament el tema: mai he demanat això, mai he demanat que la gent es trossegés les cames, o es fessin servir rates reals, encara que hi ha una producció a Alemanya que està fent servir rates reals, pel que sembla. Han assajat amb rates... Parlo molt seriosament. Però volia escriure alguna cosa que fos totalment, totalment teatral. Que no pogués ser res

més. Però hi havia una part de mi que també volia dirigir, o sigui, que «és el seu problema...»

Però vaig pensar: «al final has d'escriure el que vulguis tu». I quan escrius una indicació escènica (no escric «el regidor porta això, i aquest motor puja d'aquí»)... El que escric és l'efecte i tot plegat. L'efecte que obtenim és que entenem que li han tallat els peus a algú. Com ho fas, és tota una altra cosa; i com ho fas de manera coherent a la producció, tota una altra. Per a mi mai no es tracta de la cosa en si... no es tracta d'algú que escriu com estimes algú, i per això li tallen les mans; es tracta de com aquesta persona ja no pot expressar l'amor amb les seves mans. I això què significa? I penso que com menys naturalista sigui la manera en què ensenyes aquestes coses, més pensarà la gent: «Què significa? Quin és el significat d'aquest acte?», en comptes de «Hòstia puta, com ho fan?»... (riures) No és tan interessant provocar aquesta resposta en el públic, perquè això ja sap com fer-ho el David Copperfield.

Dan: Com és que vas actuar a *Cleansed*?

Sarah: Hi ha rumors que diuen que vaig tirar l'actriu escales avall... No és veritat. El seu gos estava intentant copular

amb un altre gos al parc, ella l'estava apartant i es va fer una hèrnia discal.

Dan: Oh, molt Sarah Kane.

Sarah: Podria ser. És el que va passar de veritat. I llavors vam estar asseguts durant dos dies pensant: «Què farem? Ho podria continuar fent?», però el problema era que havia d'estar penjant a l'alçada de mitja paret i fer tot de coses extraordinàries que no podia fer amb una hèrnia, o sigui que havíem de plegar. En aquest moment em vaig deprimir molt i vaig pensar: «no puc suportar que l'obra s'acabi d'aquesta manera». I en un moment d'ímpetu vaig dir: «Bé, mireu, jo em sé el text, ho puc fer.» I la propera cosa que sé és que estava penjada a l'alçada de mitja paret i dient: «no puc fer-ho...». Però al final vaig fer les tres últimes funcions i va ser increïble. I també estic fent *Crave*.

Empenyo actrius escales avall, faig caure coses del cel.

Dan: Actuant vas aprendre alguna cosa sobre l'escriptura?

Sarah: Vaig aprendre a) que n'és de difícil actuar i b) que n'és de fàcil actuar. I tothom ho fa molt complicat. I no ho és. De fet, és una cosa extremadament senzilla. I realment és la simplicitat el que ho fa difícil. No puc parlar sobre

actuar, però el que *Cleansed* demanava era molta simplicitat. I això és una cosa molt, molt complicada quan ets davant de quatre-centes persones despullada. Ser simple, saps què vull dir? El teu instint és arrencar a córrer. Però realment és molt senzill. Què vull? Què sento? Com puc fer-me sentir això? També vaig aprendre que difícil que és fer-ho en una obra com *Cleansed*, en què has de desaparèixer per un forat a l'escenari, i tens exactament tres segons i mig per treure't la roba, córrer al darrere de l'escenari i sortir esclatant per un altre forat. I crec que en algun moment li vaig dir a algun altre actor: «Déu meu, això és molt molt dur, oi?» I ell va dir: «Sí, ho és». (Riure) I em vaig adonar que jo no era gaire popular.

Però va ser interessant, ser l'única persona del món que ha estat a dins i ha vist una producció de *Cleansed*. És extraordinari com n'és de diferent (Déu meu, això sona com aquelles coses del tipus «com t'aprens el text?»), com n'és de diferent seure i mirar, que ser-hi a dins. Vull dir, per començar, quan hi ets a dins sembla que duri quinze minuts. I quan ho veus sembla que duri moltíssim. Però era un viatge molt, molt diferent a través de l'obra. Però em va agradar. De cop es va aclarir tot per a mi. Exactament com

tu dius. Vaig pensar, «Oh, estan només enamorats». És en realitat molt dels anys seixanta i hippy. És només que emanen molt d'amor i necessitat i persegueixen allò que volen. I els obstacles en el seu camí són molt desagradables, però l'obra no va d'això. El que guia la gent és la necessitat, no a l'inrevés.

Dan: Quan la vaig veure, el públic no va ser gaire agraït...

Sarah: Hi eres quan la gent va cridar?

Dan: No, ells...

Sarah: De fet la gent va cridar.

Dan: Per a qui escrius?

Sarah: Per a mi. Només escric per a mi mateixa. De fet, la veritat és (de cop em sento molt estranya aquí) que només he escrit per escapar de l'infern. I mai ha funcionat. Però per una altra banda, quan t'asseus allà i mires alguna cosa i penses: «És la millor expressió de l'infern que he sentit», aleshores potser va valer la pena fer-ho. No he escrit mai res per a ningú altre. A part d'una petita comèdia per al meu pare una vegada. Però està molt amagada.

Dan: Com esperes que reaccioni el públic?

Sarah: Oh, estimat. Com dic, amb *Blasted* esperava que a la gent li agradés, ingènuament. Des de llavors sempre m'he esperat que ho odiessin, i mai ha sigut tan dolent com m'esperava. Però per a mi esperar alguna cosa del públic només ve després d'escriure i després dels assajos. No ho pots anticipar, i sobretot després del que va passar a *Blasted*, mai ho pots anticipar... i si anticipes una reacció així, no l'aconseguiràs. Vull dir, sé que hi ha gent que ha escrit coses per obtenir aquesta reacció, i no funciona. Però no pots preveure el públic, i no pots fer que es comportin d'una determinada manera. Vull dir, segur que tothom aquí ho sap, tothom a la sala ha estat en alguna relació en què ha pensat: «faré que l'altra persona faci això», i sempre surt malament. I és una persona que coneixeu molt bé, o sigui imagineu-vos intentar que cinc-centes persones que no coneixeu es comportin d'una manera particular. Senzillament no és possible.

O sigui que suposo que el que penso quan escric és com vull que un moment o una idea particular m'afecti a mi. I quina és la millor manera de provocar aquesta reacció en mi. I si a mi em fa reaccionar així, aleshores hi ha



possibilitats que hi hagi almenys una persona que reaccioni igual. I fins i tot si no n'hi ha, és igualment satisfactori per a mi, que era la intenció inicial igualment.

Dan: ??

Sarah: Crec que *Cleansed* és un joc de pilota molt diferent. (Ara vull un full de paper per dibuixar una cosa. Tens un paper?) *Cleansed* està basada en *Woyzeck* estructuralment, l'obra de Büchner que vaig dirigir l'any passat (1997). És la diferència entre trama i argument, val? L'argument és cronològicament el que passa, que és: d'acord fa cinc anys hi havia aquest home, i aquesta dona Ian i Cate, i tenien una relació, que va anar molt malament. Ell estava treballant per al MI5 llavors, bla, bla, bla, arribes al final de l'argument i ell està mort. La trama és: hi ha dues persones en una habitació d'hotel. I mentre es desenvolupa, surten a la llum les coses del passat, o sigui que bàsicament és l'ordre de les coses el que canvia. La trama és l'ordre en el que s'explica l'argument. O sigui, amb *Blasted*, per exemple, l'argument i la trama són molt similars perquè finalment es revelen totes aquestes coses.

Amb *Cleansed*, aquesta línia ondulada d'aquí va amunt i avall, és l'argument, i les parts d'aquí dalt són els moments més dramàtics, que tendeixen a ser violents.

(Desafortunadament). I les parts d'aquí sota, són les parts que construeixen això. O sigui aquesta és l'argument. Tot el que hi ha per sobre la línia és la trama. Tot el que hi ha per sota es perd. *Woyzeck* de Büchner és un diamant de joc perfecte per mirar-se justament per això, en el que es talla tot el que sigui superficial o explicatiu, i el que hi queda són aquests moments més dramàtics. El que vaig intentar fer amb *Cleansed* era similar, però d'una altra manera.

I quan estava dirigint, de fet vaig acabar *Cleansed* mentre estava dirigint *Woyzeck*, i jugava amb totes les versions, perquè Büchner va morir abans de poder completar l'obra, o sigui que ningú sap quin ordre se suposava que tenien les escenes. I estava asseguda amb totes aquelles escenes en diferents cartes i les movia d'un lloc a un altre i pensava: «Quan he fet això abans?». I vaig pensar: «És clar, a *Cleansed!*». I vaig escriure tots els arguments (la història de Robin/Carl, la història de Grace/ Graham, la història de Robin/Grace i la història de Tinker/stripper) per separat i vaig pensar: «On connecten?», i estava fent



aquells moviments amunt i avall, tornant-me boja, pensant: «hi ha una escena que falta; on és aquesta escena?», vaig trencar les coses en dues escenes, fins que de cop vaig trobar el que volia. O sigui que inevitablement, quan ho descrius, sí, per descomptat, això és el que passa, perquè l'única cosa que passa a l'obra són els moments per sobre de la línia, mentre que en altres obres, hi ha coses com: «Llavors ell fuig i li diu al seu pare». Si mires el teatre grec, aleshores ve el missatger i et dóna temps per calmar-te. Per què, ja és una altra pregunta; però jo crec això, volia decapar, volia que fos el més petit possible, quan dic petit vull dir mínim i poètic, i no volia malgastar cap paraula. Odio malgastar paraules.

I *Crave (Ànsia)* d'alguna manera és a l'altra punta de l'escala, té més paraules que qualsevol de les meves obres, i de fet té la meitat de llargada que les altres obres. Un altre cop, no malgasto res. No m'agrada escriure coses que no necessites. I el meu exercici preferit és tallar: tallar, tallar, tallar... A les reunions de guions del Royal Court m'odien molt, perquè llegeixo les obres de la gent i inevitablement penso: «si haguessis tallat aquella rèplica...»

i s'ha convertit en un costum, però crec que és un bon costum.

Dan: El motiu pel que escrius aquestes coses és perquè saps que remouran?

Sarah: 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.

Quan escrivia *Blasted*, en algun moment em vaig adonar que hi havia una connexió amb *El Rei Lear*. I vaig pensar: «Estic escrivint sobre la paternitat. Hi ha aquella escena en què es torna boig; i hi ha aquella escena de Dover amb Cate, quan ella descarrega la pistola... Li donarà la pistola o no?». I vaig pensar que l'única cosa que no tinc és la ceguesa, que és molt estranya, no tinc la ceguesa. En aquell moment (Déu sap per què) estava llegint *Among the Thugs* de Bill Buford, sobre la violència al futbol. Tots heu llegit *Blasted*, però quan la gent sent que és real s'horroritzen encara més. És absolutament espantós. Hi havia un policia infiltrat, que es feia passar per un seguidor del Manchester United [final de la cinta] aleshores ell li va

succionar un dels seus ulls, el va mastegar (veieu, tots ho heu llegit, i tot i això encara reaccioneu així), el va mastegar, va escopir-lo a terra i va deixar l'home allà tirat. I jo no em podia creure el que estava llegint; no em podia creure que un ésser humà pogués fer això a una altra persona, que ho pogués fer, però ho havia fet. Ho vaig posar a l'obra i tothom es va impactar. Aleshores a la sala d'assaig vaig dir, «bé, de fet d'on ve això és de...» I els ho vaig explicar i van dir «ahhhh», i van llegir l'obra... Què, creieu que sóc jo la que s'inventa aquestes coses? (Riure)

Passa una cosa semblant amb la realitat del Robin de *Cleansed*. Robin està basat en un jove negre que era a la Robben Island amb Nelson Mandela. Tenia 18 anys. El van posar a Robben Island i li van dir que hi seria durant quaranta-cinc anys. Això no significava res per a ell, era analfabet. No significava res. Nelson Mandela i altres presos li van ensenyar a llegir i escriure. Va aprendre a comptar, es va adonar del que significaven quaranta-cinc anys i es va penjar. Quan explico això, sabeu, li vaig explicar a l'actor que feia de Robin aquesta història, estava molt enfadat i impactat. I vaig dir: «Però tu has llegit l'obra, és aquí». No m'invento massa res. Miro al meu voltant. O

sigui, odio la idea del teatre com a periodisme, i mai no diria que sóc periodista, però quan arriben els actes violents de les meves obres, la meva imaginació no està tan refotudament malalta. Sabeu què vull dir? Només lleigeixo els diaris... no és que tingui res dolent en mi. I l'únic que has de fer és mirar el món al nostre voltant i allà hi és tot. I estic d'acord amb tu, *Blasted* és força devastadora. Però l'única raó per la qual és més devastadora que els diaris és perquè li vaig tallar tots els moments avorrits.

Dan: *Blasted* sembla completament crua... però no hi ha cap motiu per creure que Ian sigui un monstre...

Sarah: No. 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 horrorosos 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, pensava «aquest pobre home es morirà i probablement no estaria dient això si no fos per això...». I em va provocar una enorme confusió, però al final, sí, m'agrada Ian. I no, crec que quan escrivia *Blasted* només pensava, bé, només ensenyaré aquestes persones tal com són. I realment no vull copiar?? No sé realment el que penso d'ells. 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.

Però no, no sé realment el que penso de cadascun d'ells. I sí, crec que la Cate és refotudament estúpida: i, per començar, què hi fa, en una habitació d'hotel; és evident que acabarà sent violada. Però sí, no és absolutament tràgic que li passi això? I va haver-hi nits durant els assajos de *Blasted* que tornava a casa plorant i em deia a mi mateixa: «com he pogut crear una noia tan meravellosa perquè abusin d'ella?» i em sentia una mica malalta i

depravada. Una part d'això venia del fet que no tenia cap sentit que al final Cate sortís victoriosa. Si ho hagués fet, estic segura que m'hagués sentit exonerada. Però no ho vaig fer; no crec que aquest tipus de persones al final surtin victorioses.

Dan: Dues preguntes: el gènere en els personatges de *Crave*?

Sarah: Per a mi, A sempre va ser una home gran; M va ser sempre una dona gran; B va ser sempre un home jove i C va ser sempre una dona jove. Vaig decidir no especificar-ho. Vaig pensar que els personatges diuen algunes coses amb què ja queda molt clar. Per exemple, seria molt estrany si l'home digués: «quan em llevo al matí crec que m'ha vingut la regla». Seria molt estrany. També seria molt estrany si un home parlés sobre com desitjava un nadó. Però per una altra banda, sí, es podria fer. Segur que veig alguna producció a Alemanya que ho fan. Estic completament segura que passarà.

Però intentava fer una cosa completament diferent amb *Crave*, que era d'alguna manera no perdre el control, però obrir opcions. I en algunes coses, per a mi *Crave* és molt



concreta; té uns significats molt fixats i concrets en la meua ment, que ningú més pot saber de cap manera si no és que jo ho explico. Per exemple, qui sap aquí què significa 1997114424? Ningú ho sap. Sóc l'única persona que ho sap, i els actors ho saben. I no tinc cap intenció d'explicar a ningú el que significa. O sigui que no puc veure mai la mateixa producció dues vegades. Gràcies a Déu. Això no passarà. A, B, C i M per a mi tenen significats concrets, estic disposada a explicar: que A era (A és moltes coses) l'autor, l'abusador, Aleister com a Aleister Crowley, que va escriure alguns llibres que podria estar bé llegir. Anticrist. El meu germà va dir Arsehole [gilipolles], que crec que és molt bo. També hi havia l'actor en qui pensava quan ho escrivia que es diu Andrew. A ve d'aquí. M era simplement Mare. B era boy [noi]. I C era Child [nen]. Però no ho vaig escriure perquè vaig pensar que aleshores quedarien fixades i ningú les canviaria mai més. I admetem-ho, és força fosc. I vaig tenir l'oportunitat, vull dir que l'obra està força basada o influïda per *La terra erma*. I vaig tenir el dubte si escriure unes notes explicant-ho. Però el que li va passar a T. S. Elliot, pobre maleït, segur que se'n va penedir, que la gent estava més interessada en les seves notes que en els seus poemes. Perquè com es pot entendre el poema sense

elles? I no volia que passés això. I també sabia que la secció de notes seria més llarga que el text, cosa que és ridícula. O sigui que vaig pensar, és una decisió molt simple: o ho explico tot, cosa que significa entrar amb molt detall en la meva vida, i que no vull fer. O no explico res. I vaig pensar «no explico res». Si a ningú li agrada, a qui li importa? Quina era la segona pregunta?

Dan: Em persegueix la imatge de *Cleansed* de clavar un pal a algú pel cul i que li surti per l'espatlla. És real?

Sarah: Sí, és real. D'acord, d'on ve això... prepareu-vos per sentir-vos molt culpables per haver rigut. És una forma de crucifixió que els soldats serbis feien servir amb els musulmans de Bòsnia. I ho van fer amb centenars i centenars de musulmans i els van penjar i deixar allà i trigaven cinc dies a morir. És possible, i desgraciadament passa. I tendixo a pensar que de fet, qualsevol cosa que algú imagina, ha passat a alguna banda. Vaig tenir aquest pensament sobre (riures), deixem-ho córrer, sí, em temo que és real.

Dan: ?



Sarah: Jo escric obres de teatre, no pel·lícules. No es tracta d'agafar coses de les pel·lícules i posar-les a l'escenari, perquè no m'interessen les pel·lícules —excepte l'única que he escrit jo. Per a mi és una cosa completament diferent. Crec que les pel·lícules de Tarantino —parlo concretament de Tarantino i no d'altres directors, encara que Oliver Stone és diferent, suposo... Tarantino no escriu sobre la violència, ni fa pel·lícules sobre la violència. Sens dubte no fa pel·lícules sobre l'amor. Ell escriu i fa pel·lícules sobre les pel·lícules. D'això van les seves pel·lícules. Són sobre les convencions, i són completament autoreferencials i es refereixen a altres pel·lícules i això és tot el que fan.

Les meves obres, això espero, certament existeixen dins una tradició teatral. No molta 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. Per a mi això és una cosa completament diferent. O sigui que quan vaig i veig una producció de *Blasted* en què tots els personatges són una merda, no et preocupes per ells, i a la segona escena d'aquella producció de *Blasted* —en l'espai entre la primera

i la segona escena, quan Cate ha estat violada per la nit— les llums s'obren i ella està estirada completament despullada amb les cames obertes, coberta de sang, mofant-se d'lan. I vaig pensar, això és tan... Déu meu, només em volia morir de desesperació. I vaig dir-li al director, «saps, l'han violat per la nit, creus que és creïble, interessant, factible, teatralment correcte que ella estigui estirada completament despullada davant de l'home que l'ha violat? No penses que s'hauria de tapar? Per exemple». I evidentment no té res a veure amb els meus sentiments sobre la nuesa a escena, i no hi tinc cap problema. Es tracta simplement de quina és la veritat de cada moment. I si la veritat és que està fent referència a una altra pel·lícula, i en la manera com li han volat el cap a algú en aquella pel·lícula, per a mi això no significa res. Simplement no m'interessa. I és per això que només he vist una pel·lícula de Tarantino, em temo. Només he vist *Reservoir Dogs*. Però crec que ja he donat massa de la meva vida veient aquella cosa, no penso donar un segon més. Ni de conya tres hores, o el que fos de *Pulp Fiction*.

Dan: La influència del teu treball i del teatre en el futur?

Sarah: Oh, Déu meu, és probable que els teatres hagin tancat.

No ho sé. Com he dit abans, crec que hi ha hagut una influència molt dolenta. Dues setmanes després que s'estrenés *Blasted*, El Royal Court em va donar un guió per llegir que tractava de tres persones en un soterrani rostint un nadó i menjant-se'l. I vaig pensar: «em pregunto si aquesta persona ha vist *Blasted*». Perquè hi havia similituds increïbles, fins i tot frases. I hi hagut una espècie d'excés de còpies de *Blasted*, cap de les quals ha estat portada a escena, m'alegro de dir-ho. Això és certament una mala influència.

En termes de bona influència, crec que comença a haver-hi un allunyament del naturalisme. No he vist la nova obra de Nick Grosso [*Real Classy Affair*] —no sé si l'heu vista—, m'han dit que hi ha un salt molt gran per fugir el naturalisme, és veritat?

Dan: Un salt.

Sarah: Un salt. Crec, si és veritat, que per al treball de Nick Grosso, això seria molt significatiu. Atès el que ha escrit fins ara. Però no ho sé. No sé si es poden anticipar

aquestes coses. Vull dir que és com dir, encara es produiran aquestes obres d'aquí a cinquanta anys? Algú de nosaltres hi serà d'aquí a cinquanta anys? És la meva pregunta. Realment no ho sé.

La meva esperança seria descobrir que hi ha vida després de la mort, ??, en el sentit de saber què passa amb els meus treballs després de la meva mort, no té res a veure amb mi, no hi seré. Espero que la gent escrigui obres millors. Això és l'únic que espero. Però tinc dubtes que ho facin. Sempre es produeix porqueria al llarg dels anys, sempre s'elogia la mediocritat. Això és simplement el que passa i moltes obres només agraden en retrospectiva.

Quan *Cleansed* era al Royal Court, i hi havia un moment que actuàvem per a un públic molt reduït, vaig veure, vés a saber on era, aquell trosset de metratge televisiu: alguns actors que eren al *Serjeant Musgrave's Dance*, una de les obres més brillants dels últims cent anys, i un dels actors deia: «Sabeu, no ho entenem. Nosaltres creiem que és una obra molt bona, però la nit passada no va venir ningú». Ningú literalment va anar a veure-la. I si hi pensem ara, és un clàssic. O sigui, com s'ha convertit en un clàssic? [...]

Dan: En què treballes ara?

Sarah: Estic escrivint una obra que es diu *4.48 Psychosis*. Té similituds amb *Crave*, però és diferent. És sobre un brot psicòtic. I què passa en la ment d'una persona quan les barreres entre la realitat i les diferents formes d'imaginació desapareixen completament. I ja no diferencies entre la teva vida real i els somnis. I també, el fet que un ja no sap —cosa que és molt interessant en les psicosis— on s'acaba ell i on comença el món. Per exemple, si jo fos psicòtica, no sabria literalment la diferència entre jo, aquesta taula i el Dan. Tots serien una part d'un continu. I diversos límits comencen a esfondrar-se. Formalment també intento esfondrar alguns límits. Per seguir entenent la forma i el contingut com una sola cosa. Això és una prova extremadament difícil, i no li diré a ningú com ho estic fent, perquè si algú hi arriba abans que jo, em posaria furiosa. Sigui el que sigui que vaig començar amb *Crave*, ara he fet un pas més enllà. I per mi hi ha una línia molt clara que va de *Blasted*, a través de *Phaedra's love*, fins a *Cleansed*, *Crave* i aquesta. Sobre què hi pot haver després, no n'estic segura.