



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 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 al realisme presents 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 influència *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: l'aigua que cau gota a gota sobre el cap d'Ian cec a *Blasted*, el petit cotxe mecànic manipulat sense més a través del seu palau per Hipòlit a *L'amor de Fedra*, les sessions d'amputació ritual a *Purificats*. Són imatges escèniques despietades que contribueixen al que un crític [James Hansford] ha anomenat «el poder visceral i cast» del seu teatre. La «sensibilitat clàssica» de Kane té a veure també

amb el fet que ella es mesura amb la forma tràgica. A *Blasted*, per exemple, Ian, el periodista de premsa sensacionalista, es veu obligat a patir l'experiència atroç que el Soldat li arrenqui els ulls i que el sodomitzi abans de retrobar-se sol davant de la mort; això recorda l'heroïna epònima de *La Duquessa d'Amalfi*, de John Webster, que creu que «el suplici més gran que pateixen els condemnats a l'infern, sí, a l'infern, és haver de viure sense poder morir». Parlant de *Blasted*, Kane sembla que subscrigui aquest sentiment: «Ian descobreix que allò que ha ridiculitzat —la vida després de la mort— existeix veritablement. I aquesta vida és pitjor que el lloc on era abans. És realment l'infern». (Carta a l'autor, 31.10.1997)

Però, al mateix temps, el procés redemptor de la tragèdia tradicional, al curs del qual el patiment permet a un personatge de veure-hi més clar, funciona igualment a tots 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 de *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» [segons Jonathan Dollimore]. [...]

La visió de Kane, igual que la dels seus predecessors del Renaixement, també és lliure de compromisos. Per a ella, la tragèdia és una situació en què l'autor, l'actor i el públic «davallen a l'infern en la seva imaginació per tal de no poder-hi tornar a la realitat». Una actitud així és estranyament propera a la filosofia que es perfila al darrere d'alguns dramaturgs jacobins com John Webster, un autor que també es qualifica d'«extremista... ja que encarna algunes tendències de la seva època d'una manera més marcada que cap altre dels seus contemporanis» [segons Ralph Berry], i les obres del qual, així com les de Sarah Kane, pinten el món com un «profund pou de tenebres», on «viu una humanitat pusil·lànime i covarda» [John Webster, *La Duquesa d'Amalfi*].

S'ha considerat que moments així funcionen com tantes «expressions accessibles d'una visió que, encara que lamentable, és preciosa» [Robert N. Watson], i el teatre de

Kane sembla que també faci seva la convicció que unes accions extremes i brutals poden servir per suscitar, en els espectadors, una revelació o un canvi:

Si podem, gràcies a l'art, experimentar alguna cosa, aleshores potser ens resulta possible modificar el nostre futur, ja que l'experiència ens deixa inscrites lliçons en els nostres cors gràcies al patiment, mentre que reflexionar ens deixa intactes... És crucial enregistrar i confiar a la memòria esdeveniments que no hem viscut mai... per tal d'evitar que es produeixin. Jo prendria abans el risc d'una sobredosi al teatre que a la vida.

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 meva vida estava absolutament convençuda que Déu existeix, 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 meva 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 meva 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 meva 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 meva 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 ningú més aleshores ho va pensar» (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. Va assenyalar que això havia suscitat, en el sentit invers, el mateix tipus de dificultat que la que havia tingut la segona meitat de l'obra a Anglaterra. Mentre els crítics anglesos no aconseguien comprendre quina relació hi havia entre la primera meitat de l'obra i la segona, a partir de l'entrada del Soldat, Kane va observar que, al Continent, els crítics i els directors no aconseguien interessar-se per la primera meitat perquè «al Continent s'ha renunciat al naturalisme, i així l'obra no s'entén gaire» (Entrevista de Claire Armistead, *Guardian*, 29.04.1998)

Kane va dir que «en relació a les Tres Unitats d'Aristòtil, el temps i l'acció es veuen transgredides, mentre que la unitat de lloc es conserva», però en realitat la unitat d'acció es manté fermament durant l'essencial de l'obra, no només gràcies als personatges, sinó també per l'intermediari d'accessoris, els quals tenen sovint una càrrega simbòlica

que apareix a mesura que progressa l'acció. Aquests objectes, «*un gran llit de matrimoni; un minibar, xampany en una glaçonera; un gran ram de flors*», esdevenen símbols que representen la seducció, la violència sexual, l'amor mal situat i el refús. Sovint la unitat d'acció és el resultat del fet que aquests objectes canvien d'aparença i de funció a mesura que l'obra avança. Per exemple, a partir de l'escena 3, «*el ram de flors és ara destruït i les flors escampades per l'habitació*», revelant el buit que hi ha en l'amor d'Ian per Cate.

La importància d'aquests accessoris particulars va ser crucial des dels primers moments d'existència de l'obra. Fins i tot abans dels assajos de la representació de Birmingham el 1993, en una carta amb diverses exigències pel que fa als mitjans tècnics i al repartiment, Kane enumerava els accessoris que ella considerava «vitals, fins i tot per a una representació experimental». Aquests comprenen «el llit, el mini-bar amb xampany, el revòlver i el rifle francotirador de teatre, el ram de flors, les ampolles de ginebra Gordon i les cigarretes». I a l'obra mateixa, la primera acció d'Ian quan entra a l'habitació és llançar «*una*

pila de diaris sobre el llit», i després «va directament al mini-bar i se serveix una gran copa de ginebra».

Kane també va descobrir purament per casualitat el sentit dels accessoris i la seva contribució a la unitat d'acció. Per exemple, molt després de l'escena d'introducció en què Ian llança la pila de diaris sobre ell llit, el veiem *«cagant.*

Després, intentant-se netejar amb un diari». El vincle entre les dues accions no se li va ocórrer a Kane fins als assajos i la representació: «Ara la cosa és molt clara per a mi: cal que es netegi amb paper de diari. Des del moment en què entra i els llança sobre el llit, cal que seguim aquells diaris d'una punta a l'altra de l'acció; tenen la seva història allà dins, perquè són plens d'*això*. I la conclusió lògica, és *això*». (Entrevista de l'autora, 12.06.1995)

D'acord amb l'obertura naturalista de l'obra, les primeres indicacions escèniques comporten detalls breus però específics sobre l'edat, la classe, el lloc de naixement, l'accent i la manera de parlar dels personatges. [...] Les dues primeres versions de *Blasted*, amb la data de la representació de Birmingham, fins i tot van més lluny i proporcionen indicacions encara més precises sobre l'aspecte físic i el vestuari de l'actor que interpreta Ian.

Kane especifica que havia de ser «gras, tenir els cabells tallats arran i una barba bastant curta d'un pèl-roig clar. Porta ulleres fosques i va vestit amb una caçadora de cuir marronosa».

L'altra vida d'Ian, molt allunyada del periodisme, és igualment introduïda durant els primers minuts quan té «*un revòlver a la mà*», «*comprova que està carregat i el posa sota el coixí*». El paper d'assassí a sou d'Ian queda ambigu al llarg de l'obra, i malgrat les temptatives de seducció de Cate per saber-ne més, només tenim al·lusions indirectes a l'organització secreta de la que forma part. [...]

A les primeres versions de 1993,¹ la tàctica de seducció de Cate per fer que Ian digui més coses sobre les seves activitats il·legals és absent. Al seu lloc, s'enfronta a Ian d'una manera directa i aquest es deixa anar molt més:

Cate: T'has carregat algú? Ian? I tant, i tant.

Ian: Crec que algú em vol matar, Cate.

Cate: Per què te'ls has carregat?

¹ Hi ha dues versions de les dues primeres escenes presentades a la Universitat de Birmingham. Una és el text que finalment es va utilitzar per a la representació d'aquestes escenes. L'altra versió (revisada i corregida de la mà de Sarah Kane) no es va utilitzar als assajos.

Ian: Algú intenta matar-me.

Cate: Has comès un assassinat?

Ian: Hòstia puta, Cate. Que no escoltes? Sóc un assassí. Treballo per als serveis secrets. T'has preguntat mai per què tinc una pistola?

També descobrim quins són els diversos objectius d'Ian: «Els irlandesos. Els terroristes», i el fet que l'organització el sotmet ara a una vigilància —«Tinc el telèfon punxat, el meu apartament està ple de micròfons»— i s'està plantejant de carregar-se el seu antic empleat: «M'han enverinat la setmana passada. Es pensen que no sé guardar un secret. Collons, de què pot servir això en els serveis secrets?» Aquesta secció força llarga va ser molt aviat suprimida, i fins i tot per a la representació dels estudiants, l'havia reemplaçat l'escena que ara ens és familiar.

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.» Un cop més, a la versió anterior a la representació, la indicació tant de l'origen físic com de l'efecte moral de la corrupció d'Ian s'exposa més explícitament: «Quan el cirurgià em va obrir li va fer molt fàstic. L'olor. Després, m'ho va ensenyar. Era blanc a causa del càncer.»

La influència corruptora d'Ian sobre Cate també s'expressa en termes físics anàlegs. En un cert moment, ell ejacula a la boca de Cate. De seguida ella *«escup frenèticament, intentant treure's de la boca qualsevol rastre d'ell. Va a la cambra de bany i sentim que es renta les dents.»* Malgrat això, ella diu: «Faig pudor de tu» i gairebé de seguida *«Cate es posa a tossir i tenir nàusees. Es fica els dits a la*

*gola i en treu un pèl.*² *El mostra i mira Ian amb fàstic. Escup.»* És només més endavant, després d'haver-se banyat i fugint per la finestra de la cambra de bany, que Cate aconsegueix escapar-se provisionalment de la influència malèfica d'Ian.

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

² A les dues versions escrites per a Birmingham, el pèl que Cate treu de la gola prové de la barba d'Ian. A la versió no emprada, l'episodi de la fel·lació és absent, però es va incloure al text que va servir per a la representació. Entre Birmingham (1993) i el Royal Court (1995) Kane degué adonar-se que era lògic canviar l'origen i la naturalesa del pèl!

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 una detonador que provoca esfondrament estructural en si mateixa 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'obra en un abisme caòtic 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 de caòtica de la guerra civil. Una paret que pot enderrocar-se en qualsevol moment, sense advertiments.³

Més endavant, en una altra entrevista, Kane va precisar el fet que són els actes reprensibles 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

³ L'actor que va representar Ian a Birmingham, recorda que va sentir Kane evocar l'obra de Claire Mc Intyre, *My Heart's a Suitcase* (1990), com a precedent estructural: «Si ella pot fer passa la gent a través de les parets, aleshores jo puc transposar aquesta habitació d'hotel a Bòsnia» (Entrevista d'Aleks Sierz i Greg Hobbs, 20.10.2000)

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

descriuen era: un soldat entra i viola lan una mica per casualitat. I el que persistien a no veure era que de fet viola lan posant-li un revòlver a la galta, igual que lan 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 a 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 d'lan mateix, 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'lan, 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 de 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 forma de repetició, perquè el Soldat reproduirà físicament el que altres soldats van fer a la seva xicota— «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 xicota va haver de patir és prémer 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:⁴ «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.»

Malgrat això, Kane sembla tenir clara la intenció que aquests episodis esdevinguin una vida d'accés així com una metàfora que permeti anunciar en termes escènics els comportament 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 es deriven d'una progressió

⁴ 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 futbol —«Just després que algú empati, o fins i tot si no és el cas, no em sento bé i estic 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.

dramàtica, i són horribles». (Entrevista de Clare Bailey, *Independent*, 23.01.1995)

Kane dóna 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».

L'obra acaba d'una manera problemàtica. S'ha dit que «les escenes finals l'únic que fan és pouar sistemàticament a les clavegueres més profundes de la degradació humana» (Nick Curtis, *Evening Standard*, 19.01.1995); però tanmateix es podria interpretar que ofereixen signes d'esperança, en la mesura en què les últimes paraules d'Ian, «gràcies», adreçades a Cate, són un signe de redempció i de perdó a l'interior de la parella. Segons una interpretació més pessimista, tots dos es limiten a dur una existència lamentable en aquest refugi bombardejat que ha esdevingut l'habitació d'hotel, i el retorn de Cate al costat d'Ian és un acte d'acceptació passiva i de rendició.

Edward Bond veu a l'escena final una forma desesperada d'optimisme, basada en un guió verídic:

Obriu una porta. A l'interior, en la foscor, hi ha tres nens asseguts, jugant a aquell antic joc de treure la palleta més curta... I veieu que aquests tres nenes estan asseguts sobre un cos nu. Aquest cos es troba en estat de putrefacció. Potser els nens juguen a les

palletes per saber qui tindrà l'última engruna de pa o bé una gota d'aigua. No lluiten per obtenir-ho. I potser la dona morta és la seva mare, i no és natural que uns nens s'agafin a la seva mare? Però es tracta certament d'una terrible perversió del nostre món? No, és la seva vida normal. Com han arribat fins a aquest punt? Oh... a poc a poc. I al cap i a la fi, encara no s'ha perdut tot... els nens encara no s'han de menjar les seves palletes. (Article del *Guardian*, 28.01.1995)

I Bond conclou: «*Blasted*, segons la meua opinió, ve d'aquest joc de les palletes, del centre mateix de la nostra humanitat i de la nostra necessitat molt antiga del teatre». Kane mateixa es va mostrar molt ambigua pel que fa a la manera en què s'acaba l'obra. Es veu pel tall que va fer en el text de la primera edició. Allà, Cate explicitava al llarg de diverses rèpliques el sacrifici que havia hagut de fer per tal d'aconseguir l'aliment i la beguda que els mantindran a l'an i a ella mateixa amb vida mentre que a fora la guerra fa estralls. El que se'n deriva és el motiu beckettian d'intentar marxar i no aconseguir-ho:

CATE: Ho he fet al fons d'una camioneta.

Feia pudor de tabac i de suor.

El que m'ha fet...

El que feia amb la seva dona, ha dit.

Ho ha fet de pressa i corrents. M'ha fet sang.

M'ha donat una salsitxa, un tros de pa i això.

Aboca ginebra a la boca d'Ian.

Ara, vull tornar a casa.

Pot ser que la supressió d'aquestes rèpliques faci més problemàtic la sortida del que, a llarg termini, lliga Cate a Ian; potser l'autèntic motiu de la seva supressió va ser l'inici d'una pràctica que Kane desenvoluparia a les seves obres següents, per la qual la imatge escènica s'imposaria sobre la llengua. Quan li vaig preguntar si canviaria alguna cosa de *Blasted*, tal com era l'obra al 1995, va respondre: «Si l'hagués de reescriure, intentaria tenir encara més imatges que clarifiquin, i tallaria encara més text, si fos possible, ja que per a mi el llenguatge del teatre és la imatge escènica.» (Entrevista de l'autora, 12.06.1995) És per això que, a la segona edició de l'obra, elimina les explicacions de Cate perquè la indicació escènica, «*Té sang entre les cames*», comuna a les dues versions, ja és suficient per indicar el que li ha passat a Cate sense que ho digui al públic.

Altres canvis menors, però d'una importància immensa, que Kate va efectuar per a la segona edició, tenien a veure amb una dimensió temporal específica. A l'edició original, la impressió del temps durant el quan es desenvolupa l'acció quedava imprecisa; però durant els assajos per al muntatge al Royal Court «vam recórrer, entre altres coses, a la pluja, una idea de James Macdonald [el director], tenir pluja entre les escenes, una pluja que esdevé progressivament més forta, fins al punt que travessa el sostre». Kane va agafar prestada aquesta imatge i va inserir a la segona edició imatges escèniques que relacionaven la pluja amb les diferents estacions. Així, «*Se sent una pluja de primavera*», marca el moment en què Ian es disposa a agredir Cate sexualment. La primavera passa fins a l'arribada del soldat seguida de l'explosió, i després «*se sent una pluja d'estiu*». A la violació i al martiri que el Soldat infligeix a Ian hi succeeix «*se sent una pluja de tardor*»; mentre que després del retorn de Cate «*se sent una forta pluja d'hivern*» —abans de la darrera escena. El recurs a les estacions per marcar el pas del temps contribueix a la sensació que a partir de l'entrada del Soldat l'obra s'enfonsa de sobte en una d'aquestes crisis de Cate que fan que «El temps va més lent. Em quedo atrapada en aquest somni». Una



Llegir el teatre

BLASTED (REBENTATS)
de Sarah Kane

manipulació del temps així contribueix igualment a la sensació d'un malson al curs del qual el Soldat viola Ian i després li arrenca els ulls mentre que el que sembla allargar-se interminablement tot un estiu i una tardor.