

anglaterra

tat 3 qntporani



EL TEATRE DE SARAH KANE

## Un maleït clàssic

*Esteve Soler*

En els darrers anys tothom ha sentit a parlar de Sarah Kane. La violenta. La polèmica. La maleïda Sarah Kane. Alguns han decidit posar-se en contra d'ella i rebutjar-la per haver percebut en el seu primer aprofitament a l'autora unes dosis importants de nihilisme i agressivitat. Fins i tot s'ha convertit en una icona del salvatgisme, i en les escoles de dramaturgia sempre hi ha a qui li toca l'etiqueta de ser el o la Sarah Kane del curs pel fet que abusa d'una certa truculència en el seu estil. Però la superficialitat amb què Sarah Kane és rebuda per alguns xoca amb una realitat que, de moment, es manté temporada rere temporada: la programació constant de les seves obres arreu del món i un clam que la reivindica com a nou clàssic.

Sarah Kane va suïcidar-se el 18 de febrer de 1999, als vint-i-vuit anys. Des de llavors la seva popularitat i el *morbo* han anat creixent, mentre la seva minsa però abassegadora obra literària<sup>1</sup> rebia el prestigi que se li va negar en vida. Aquest darrer fet, que l'apropa al prototipus d'«autora maleïda», venia provocat per una guerra oberta amb la crítica del seu país. *Blasted* (Rebentats), el seu primer text, va rebre consideracions com les següents: «no només és repugnant, sinó també patètica (...) pot fer-nos pensar que l'habilitat per provocar tremolors de fàs-

<sup>1</sup> Hi ha publicades cinc obres de teatre, tot i que al principi de la seva carrera també va estrenar a Edimburg un espectacle de tres monòlegs anomenat *Sick*, que resta inèdit. A les obres completes editades per Methuen podem trobar igualment el guió del curtmetratge *Skin*, que va escriure per a la cadena Channel Four.

tic és tot allò que un dramaturg necessita», «Una poderosa experiència, de la mateixa manera que també ho és ser robat pel carrer», «Un munt de porqueria repugnant».<sup>2</sup> I tot plegat dedicat a una autora que només volia parlar de l'amor... Dos pesos pesants, Harold Pinter i Edward Bond, van contestar a la crítica, mentre que Stephen Daldry, brillant responsable del Royal Court Theatre que acollí l'estrena, va reforçar la seva confiança en la prometedora però maltractada escriptora.

N'hi havia per tant?<sup>3</sup> La violència descarnada, al límit, és una de les opcions estètiques i temàtiques del teatre de Sarah Kane, i precisament un dels valedors de l'autora, Edward Bond, és qui en legitima l'ús. En el pròleg de l'edició castellana de *Lear* es recull un il·luminador comentari de l'autor que ja va lapidar un nen a *Saved* (Salvats) i que serveix per comprendre a la perfecció la perspectiva que té Kane del tema: «Escriure sobre violència em resulta tan fàcil com a Jane Austen escriure sobre modals. La violència configura i obsessiona la nostra societat i, si no deixem de ser violents, quedarem mancats de futur. Malgrat tot, els que no desitgen que els escriptors escriguin sobre la violència volen que deixem d'escriure sobre nosaltres i sobre el nostre temps. Seria immoral deixar d'escriure sobre la violència.»<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Aquests comentaris pertanyen respectivament als crítics Charles Spencer (*Daily Telegraph*), Nick Curtis (*Evening Standard*) i Jack Tinker (*Daily Mail*).

<sup>3</sup> Quin ull de poll havia trepitjat Sarah Kane perquè la crítica volgués enfonsar-la amb la seva primera obra? Potser el mateix damunt el qual va caure Harold Pinter el 1958 amb la seva segona obra, *The birthday party*, que va provocar el menyspreu del entesos de la capital britànica. Per cert, aquest estiu l'obra tornava a estar programada al teatre Duchess de Londres.

<sup>4</sup> És interessant observar que un dels directors de cinema que més han influït en els dramaturgs anglesos de la dècada dels noranta és Quentin Tarantino, especialment en el popular Jez Butterworth (*Mojo*). Com Kane, Tarantino ha estat profundament estigmatitzat pel seu ús de la violència, sobretot en els seus primers films. La violència de Kane no té res a veure amb la del creador de *Kill Bill*, però pertany a una generació que integra l'agressivitat física en les seves creacions sense que aquesta hagi de formar part necessàriament del contingut. Potser aquest és el problema amb el qual de vegades xoca la recepció de les obres de Kane, i la violència oculta les seves virtuts, com suggereix Dominic Dromgoole al llibre *The full room*.

La polèmica estava servida. A tot això va contribuir el fet que Sarah Kane es nodria molt directament de la seva pròpia biografia, i que va arribar a l'extrem amb l'escriptura de *4:48 Psychosis* (*La psicosis de les 4.48*), un text trobat després de la seva mort i que relata el seu estat d'ànim previ al suïcidi. La morbositat s'enfronta a la curiositat per conèixer la vida de l'autor i treure l'entrellat de bona part de la seva mirada (com en el cas del rebuig patern de Kafka, la marginació de H.P. Lovecraft o l'homosexualitat de Tennessee Williams). En qualsevol cas, també cal tenir present l'opinió de David Greig, autor d'*Europa*, quan diu en el pròleg a les obres completes de Kane que no hem de llegir els textos buscant-la a ella, sinó buscant-nos a nosaltres mateixos.

En aquest sentit, Kane era una dramaturga amb una capacitat extraordinària per oferir un resultat que provoqués empatia en l'espectador, per la seva contemporaneïtat. Les seves obres busquen i troben un mínim comú múltiple, un estat d'ànim que impregna reveladorament la nostra societat, com també ho fan amb precisió les pel·lícules de M. Night Shyamalan, els sensacionals videoclips de Michel Gondry o les estranyes narracions de David Foster Wallace. A més, Kane manté aquesta inquietud constant per donar resposta al nostre temps també des d'un punt de vista formal, una herència adquirida de la seva admirada Caryl Churchill. A diferència de les constants que trobem en els temes i els personatges de Kane, la construcció de les seves obres va anar variant una rere l'altra, i cada cop van anar adoptant un risc major fins a adquirir una solidesa tan críptica com pura i poètica a *4:48 Psychosis*.<sup>5</sup>

Paral·lelament a la modernitat que podem trobar bategant en cada text de Kane, l'autora estava absolutament obsessionada a sintetitzar la tra-

<sup>5</sup> No és casualitat que l'estructura d'aquesta obra fos considerada per Dominic Cavendish, a *Time Out*, com un diamant, per la seva consistència i bellesa.

dició i a absorbir el cànon dels clàssics. L'estil de Sarah Kane suposa una autèntica síntesi d'influències inacabables i ella mateixa va considerar-se en més d'una ocasió una escriptora cleptomana.<sup>6</sup> Les seves obres contenen centenars de fragments de la Bíblia, amb la qual comparteix un sentit molt proper de la violència, d'una força ancestral i primitiva lligada a la naturalesa humana. Una característica que la uneix igualment als primers textos de William Shakespeare, de qui també repeteix els esquemes de relacions de certes obres (*El rei Lear* a *Blasted* i *Nit de reis* a *Cleansed* —Purificats—).

El pessimisme que contenen les obres de Kane, sobretot pel que fa a la impossibilitat d'assolir una estabilitat emocional, remet a l'èpica decadent d'Ian Curtis i Richey James Edwards, els lletristes, respectivament, de Joy Division i dels primers Manic Street Preachers, dos personatges essencials de la música britànica que, curiosament, van acabar suïcidant-se. Es tracta d'una influència declarada en diverses ocasions que busca desesperadament la bellesa en l'horror i la decrepitud. Òbviament, l'obra de Sarah Kane no pretén agradar tothom i podria estar perfectament inclosa en la definició que Howard Barker fa de l'art del teatre i que diferencia del teatre a seques en el seu darrer assaig *Death, the One and the Art of Theatre*. Aquest llibre, publicat fa pocs mesos, culmina les seves teories sobre un teatre oposat a l'humanista que Kane va adoptar com a pròpies des de l'inici de la seva carrera com a dramaturga.<sup>7</sup> Va ser llavors quan l'autora va interpretar el paper de Bradshaw en la representació d'una de les obres més celebrades de

<sup>6</sup> Tota una actitud ratificada per una idea que apareix a *4:48 Psychosis*: «L'última en una llarga llista de cleptomans literaris (una veterana i honrada tradició)». Kane també devia compartir amb Tarantino una idea ben característica del director: no es pot «copiar» els altres creadors, cal «robar-los».

<sup>7</sup> El teatre que Howard Barker oposa al l'humanista és el “teatre de la catàstrofe”, la culminació d'unes idees exposades a la recopilació d'articles i pensaments *Arguments for a Theatre*. A Catalunya lamentablement només s'ha estrenat una de les seves obres, *Escenes d'una execució*, dirigida per Ramon Simó a la sala petita del Teatre Nacional.

l'autor, *Victory*, una experiència que Kane va considerar determinant. Barker és, juntament amb Pinter i Bond, el dramaturg predilecte de Kane. El considerava sense rubor un William Shakespeare dels nostres temps. D'ell també sembla extreure el vocabulari físic i carnal i la capacitat per individualitzar la percepció de l'espectador, fent-los discrepar, disposats a defensar la seva pròpia interpretació de l'obra. Per comprendre l'eficàcia i la repercussió de Kane és determinant conèixer el teatre i l'actitud de Howard Barker, ja que serveix de model a la dramaturga a l'hora de fusionar la modernitat amb el classicisme.

Els treballs de Sarah Kane giren sempre al voltant de la impossibilitat d'aconseguir la unitat, la plenitud amb la persona estimada. A *Blasted*, Ian i Cate s'enfronten a causa de la manera diferent que tenen de comprendre l'amor, de la mateixa manera que Fedra es rendeix davant d'un Hipòlit tediós que no desitja res a *Phaedra's love* (L'amor de Fedra). *Skin* ens presentava uns éssers educats per a odiar-se (un cap rapat heterosexual i una lesbiana negra) que no podien reprimir la seva necessitat d'estima. *Cleansed* mostra la desorientació extrema d'uns adolescents que no saben expressar les seves emocions, mentre que *Crave* ens confirma que els adults pateixen i fan patir pels seus remordiments, tot plegat en una espiral masoquista i sense fi que els allunya entre ells. *4:48 Psychosis* és una doble lluita per la conquesta de la unitat: la pròpia («El seny es troba en el centre de la convulsió, on la bogeria es crema des de l'ànima partida en dos») i la que ens uneix als nostres amants («Estic morint per algú a qui no importo / Estic morint per algú que no em coneix / m'estàs trencant»). Una carrera literària dedicada a la impossibilitat d'aconseguir la plenitud de l'amor.

Aquest trencament emocional dels protagonistes també afecta altres punts de vista. A *Blasted* i *Cleansed*, un parell d'espais unitaris, corrents i pròxims (un hotel de Leeds i un centre universitari) es veuen envaïts i esquinçats per l'aparició sorprenent de la guerra de Bòsnia i d'un camp de concentració, respectivament. No deixa de ser curiós

que a *Blasted* la convencional habitació del teatre britànic fos devastada literalment per una bomba, sobretot tenint en compte l'admiració de Kane per Harold Pinter i el deformant estranyament que ell ja havia aplicat a aquest espai tan repetit i que Kane sembla voler destruir més que metafòricament. A partir de *Crave* (Ànsia), l'espai proposat per Kane consisteix simplement en la fisicitat humana, tret que l'apropa a les darreres representacions de Beckett. En aquest sentit cal destacar les posades en escena de Xavier Albertí i Vicky Featherstone, que van convertir els personatges en els únics elements escenogràfics, mentre els feien seure els uns al costat dels altres, però evitant qualsevol contacte visual o físic. Això permet mostrar literalment que la unitat emocional que busquen els protagonistes és impossible.

Els violents amors presentats per Kane, on el poder es converteix en decisiu i mai no existeix una relació d'igual a igual, ens ajuden a comprendre l'altra estructura més utilitzada per l'escriptora. En aquest cas es tracta d'una tríada que integra les actituds de l'observador, la víctima i l'executor. Aquest esquema, que recorda certs treballs polítics de Pinter com ara *Mountain language* (El llenguatge de la muntanya), apareix a totes les seves obres, sovint relacionat amb la idea que les agressions més horripilants i salvatges no són pròpies de cap raça o grup social, sinó de l'ésser humà, que reacciona segons com sigui l'entorn que l'envolta. D'aquesta manera, els crims del soldat bosnià a *Blasted* són igual de penosos que la violació d'Ian a Cate enmig de la «civilitzada» Anglaterra.

Kane s'enfronta a problemes als quals no es pot donar una resposta. Com acabar amb l'origen del conflicte, la desesperació o el desig desencaminat si formen part de l'ànima humana? No és casualitat que una de les obres preferides de Kane fos *Woyzech*, de Georg Büchner.<sup>8</sup> Els personatges de Kane, com el protagonista de l'obra, no troben un mit-

<sup>8</sup> Una obra que va dirigir l'octubre de 1997 al Gate Theatre de Londres.

jà per expressar-se adequadament, perquè les paraules sempre porten a l'error, i opten per mostrar la incomprensió i el rebuig que senten de l'única manera eficaç que coneixen: la violència. D'aquesta manera, la comunicació entre els personatges de Kane no es produeix a través de les paraules o de la violència, sinó a través d'altres circumstàncies que els enllacen entre ells: casualitats gairebé divines, repeticions inexplicables, amors mimètics que secretament els vinculen. És com si Kane estigués dient que la naturalesa de la comunicació verbal és el conflicte i que la nostra manera violenta d'afrontar-lo ens allunya encara més entre nosaltres, però que en secret, gairebé de manera instintiva o espiritual, es produeix una comunicació que encara no hem après a aprofitar ni a desenvolupar amb tot el seu potencial, i que esdevenim veritablement humans només de manera inconscient. Tenint en compte això, Sarah Kane hauria fet una descripció nihilista de la nostra naturalesa, però oferiria una poderosa llum als que busquen esperança, tot i que els vegi igual de cecs i desorientats que la resta.

La consolidació que ha viscut Sarah Kane en només sis anys ha estat molt contundent. És el nom més habitual en les converses sobre nova dramaturgia i, en certs països, s'ha introduït en el *mainstream* més salvatge. Una prova d'això és que Björk i els Tindersticks citen les obres de Sarah Kane en algunes de les seves cançons.<sup>9</sup> L'any 2001, el Royal Court va dedicar una inusual atenció a una escriptora concreta programant tot un cicle amb les seves obres, una idea que es va repetir amb igual d'èxit al festival de noves dramaturgies internacionals organitzat a Berlín per la Schaubühne aquest març i on es va demostrar el caràcter de fenomen de l'escriptura de Sarah Kane. Quan algú llegeix els treballs de les noves fornades de dramaturgs europeus té la impressió constant que un fantasma els està bufant a l'orella (o més aviat els està

<sup>9</sup> En el cas de la islandesa es tracta del tema «An echo, a stain», procedent del disc *Vespertine*, en el qual adapta un fragment de *Crave*. Els anglesos Tindersticks fan un homenatge a 4:48 *Pychosis* en la cançó homònima del seu àlbum *Waiting for the Moon*.

mossegant), com en el cas de les joves angleses Debbie Tucker Green (*Dirty Butterfly*) i Joanna Laurens (*The Three Birds*), tot i que, per a alguns crítics, *Far Away*, de Caryl Churchill ja era un símptoma que Kane estava influïnt també autors veterans. A Catalunya, l'espectre de Kane plana damunt una generació que de moment no estrena, però que escriu i presenta els seus treballs als concursos del sector. Un dels creixents rumors en aquests certàmens és que la influència de Kane ha permès una expressió abrupta de les emocions, però ha fet perdre rigor a les propostes, una valoració no gaire llunyana de la que va tenir la crítica a l'estrena de *Blasted*. Per cert, parlant de crítics, el mític Michael Billington, de *The Guardian*, reconeixia en un article del passat mes de març la miopia i la manca de comprensió que va mostrar davant de les obres de Sarah Kane. L'article du el significatiu títol «The best British playwright you'll ever see» (El millor dramaturg britànic que veuràs mai). El que sembla evident és que Sarah Kane s'ha imposat pel fet d'haver originat un teatre lligat a la tradició i que, invisiblement, el temps reclamava, reconciliant classicisme i modernitat. Edward Bond no ho podia haver dit millor: «Sarah Kane és el primer cadàver del segle XXI».