

Jason Hall

per José Manuel Mora

Una: m'agradaria que ens parlessis sobre la tensió dialèctica o dramàtica entre dues nocions que, aparentment, semblen oposades, però que, al final, ens van acabar mostrant les dues cares d'una mateixa moneda: innovació-futur vs. tradició-passat. Nosaltres vs. ells. Dintre vs. fora.

A *Stand Sentry*, em va interessar explorar el que m'agrada anomenar *la impossibilitat del Liberalisme*. La soldat 2 comença l'obra amb una actitud liberal, que mostro amb el seu refús a moltes de les opinions/comentaris del soldat 1. El seu argument més important sembla ser, quan parla amb la gent de dins del recinte, que no hi ha *nosaltres* i *ells* —que tots els humans tenim una igualtat universal. La ironia és que, amb aquesta opinió, crea una oposició entre ella i el

soldat 1, el punt de vista del qual no té en compte i menysté. En això veiem ja la impossibilitat del Liberalisme, segons el qual «Tothom és lliure i igual, excepte per a la gent conservadora, que no vol que tothom sigui lliure i igual; aquesta gent s'hauria d'ignorar i ridiculitzar». El que volia dramatitzar era com la soldat 2 passa d'una tesi liberal a una de conservadora. Per això, aquesta escena no és que ens porti cap a les dues cares d'una mateixa moneda sinó que ens fa adonar que la soldat 2 no pot sostenir la seva ideologia tenint en compte la situació (guerra/combat).

Dos: el tema principal del text —penso— és instal·lar la intel·ligència i la sobrietat en la primera escena. El públic —o, en aquest cas, el lector— es troba davant d'una mena de joc de

poders en què aquestes dues nocions basculen constantment.

Exactament. En certa manera, l'obra és un joc entre tots dos personatges i, per a mi, va ser important veure que això comença just al principi. Per tant, estic content que això es vegi ja des de la primera escena, tot i que no estic segur que fos sobri o intel·ligent en escriure-ho.

Tres: la importància de l'espai dramàtic en la teva obra. Una frontera. Un lloc de canvi. Un lloc de trànsit. Un lloc al límit. Un lloc on ets dins o fora dependent del teu punt de vista. En aquest lloc coexisteixen dues maneres de veure el món.

L'espai dramàtic se centra en l'acte de *vigilar* o més aviat hauria de dir en la feina de *vigilant*. Ser *vigilant* és, en certa manera, una feina que demana molt poques aptituds. Et passes l'estona dret, en alguns casos, com els guardes de Buckingham Palace, t'estàs completament immòbil. Comporta molta espera. Suposo que deu ser una mica avorrit. Però —i aquest és un gran però— els vi-

gilants solen tenir molt de poder. Vols entrar a la biblioteca de la universitat? El *vigilant* té el poder d'aturar-te. Vols entrar amb cotxe a Israel des de Palestina? Només si els soldats de la frontera et deixen passar. Si pensem en els *vigilants* en tant que persones, en la seva feina, i on la fan (en una mena de frontera, límit, punt de transició, etc.), aleshores ja tenim els elements per al drama. Per tant, quan vaig saber que volia escriure sobre *vigilants*, em va ser fàcil decidir mostrar-los treballant, fent de guardes, *standing sentry*. I també diria que, des d'un punt de vista de l'escenificació, em va semblar que seria força divertit tenir dos personatges discutint sense poder bellugar-se, de cara al públic.

Quatre: ens pots explicar una mica l'estructura del text? Hi trobo una mena de ressonància o eco entre les escenes 4 i 8, m'atreviria a parlar de simetria en la construcció.

He de confessar que qualsevol simetria o ordre en el text és accidental! Però no ets la primera persona que m'ho diu: a Argelaguer, parlàvem

amb els actors/director de l'estructura de l'obra i de com les escenes on prenen un te serveixen com a *leitmotif* per a les escenes on es parla de qüestions ideològiques. Naturalment, vaig assentir i somriure, com si aquesta hagués estat la meva intenció... però no ho va ser! Vaig començar l'obra escrivint l'escena set, com una mena d'exercici d'escriptura (del qual parlaré més avall). Llavors vaig afegir-hi escenes davant i darrere, més o menys a l'atzar. Va ser un treball molt instintiu, el llegia i, si no m'agradava, hi afegia una altra escena al mig, i així vaig anar fent. O sigui que vaig construir l'obra des del centre, sense cap mena de pla. Penso que els escriptors, a vegades, hem de treballar d'aquesta manera; no planejar massa, ser més intuïtius, i esperar que quan ensenyis el guió, els altres hi trobaran alguna cosa que tu no haves posat conscientment.

Cinc: llenguatge. Influència de Pinter i Churchill. Potser no hi estàs d'acord, però quan llegia la teva obra em va venir al cap Lluny. I, en relació amb Pinter, (potser això és una mica evident perquè penso que és gairebé

impossible no estar, d'alguna manera, influenciat per Pinter), hi veig el seu eco en la construcció del llenguatge. La desconfiança del llenguatge. El llenguatge és sospitos. D'alguna manera, ja no poden confiar en les paraules. Però d'altra banda... com ho faríem, sense paraules?

Tens tota la raó. De fet, més que haver estat influenciat, aquesta obra va començar com un exercici d'escriptura deliberat per fer servir una tècnica que havia detectat en dues obres de Caryl Churchill. Totes dues, *Lluny* i *Una còpia*, tenen escenes amb dos personatge —diguem-ne A i B. A fa preguntes a B sobre un fet. Sembla que A en sap molt poc sobre aquest fet i B respon. Tanmateix, quan sembla que B ha dit tota la veritat del que ha passat resulta que A té una informació que prova que B potser menteix. I això continua fins que, al final de l'escena, ens adonem que B ha estat mentint a A des del principi i que A n'ha estat conscient tota l'estona. Em semblava que era una tècnica genial, perquè desorienta contínuament el públic i fa que es qüestionin tot el que veu en escena.

També és molt divertit veure com se'n surt algú que menteix tan descaradament. Com que penso que els bons dramaturgs també són bons lladres, vaig robar aquesta tècnica i la vaig utilitzar a l'escena set de *Stand Sentry*, on veiem que el soldat 1 intenta convèncer la 2 del que ha passat, però la soldat 2 continua corregint-lo tot recordant-li la veritat. I sobre Pinter... penso que estic molt influenciat pel llenguatge de Martin Crimp, però com que ell també està influenciat per Pinter, doncs jo també... com qualsevol altre dramaturg de parla anglesa. Maleït Pinter!

Sis: parla'ns una mica sobre el teu procés d'escriptura i la relació amb el tema de l'altra cultura. Com et vas enfrontar a aquesta tasca?

Em sembla que he explicat el procés per escriure aquesta obra en les dues anteriors respostes. I pel que fa a *l'altra cultura*... bé, en certa manera, tota la meva escriptura té relació amb moviments entre cultures. Crec que sóc un d'aquells «borderline» de què parlàvem en el grup. La meva mare és de la Guyana, Sud-amèrica, però

és descendent de portuguesos; el meu pare és d'Irlanda del Nord, tot i que em sembla que si ens reuntem a un parell de generacions, la meva família és anglesa. Jo vaig néixer al Canadà i he viscut a Holanda i a Colòmbia. Durant els sis últims anys, he viscut a Londres. Per tant, com et pots imaginar, *l'altra cultura* és més que un tema literari per a mi. És la realitat de la meva vida quotidiana! A *Stand Sentry* m'interessava com ens relacionem amb *l'altra cultura* en una situació de conflicte i, especialment, com ens força la situació a traïr una ideologia liberal.

Set: què estàs fent, professionalment?

Actualment, m'estic venent una mica l'ànima fent guions per a la tele. He proposat les meves pròpies sèries dramàtiques (que estaria molt bé) i també col·laboro amb un culebrot de la BBC (no gaire bo, però ben pagat).

Pel que fa al meu nou projecte teatral... no n'estic gaire segur. Tinc diverses idees. Les últimes coses que he escrit han resultat ser molt masculines. Ara m'estic plantejant escriure

una obra només de dones, només per forçar-me a escriure alguna cosa diferent.

Ets feliç?

Sí, i això és dolent per a la meva escriptura! Escric molt millor quan estic malament, enfadat, quan em sento pobre o desgraciat.

Alguna cosa més?

No.