

QUÈ HEM DE FER SINÓ CONSTRUIR RESCLOSES?

Com va ser que el teatre va aconseguir atraure'l?

DAVID MAMET.- Freud creia que els nostres somnis de vegades recapitulen una frase, un comentari que hem sentit o alguna cosa que hem llegit. Jo sempre he somiat textos. Pot ser un acudit, un fragment de novel·la, un joc de paraules o un fragment de diàleg d'una obra, els somio. Els composo paraula per paraula en el somni. Alguns cops, en despertar-me, en recordo un fragment o dos, i aleshores els escric. Hi ha alguna cosa en mi que vol crear diàlegs.

Podria precisar des de quan li passa, això?

DAVID MAMET.- Des de sempre. La meva mare sempre m'ho deia, des de molt

Fragments d'una entrevista amb

DAVID MAMET,
per **JOHN LAHR**

petit: "David, per què has de dramatitzar-ho tot?". M'ho deia com a crítica: ¿per què has de *dramatitzar-ho* tot?

[...]

Una cosa que m'interessa saber és fins a quin punt es considera intransigent, amb vostè mateix i amb el públic. *The Cryptogram*¹, per exemple, força el públic a resoldre el trencaclosques que

també trasbalsa el nen de l'obra. Com a autor, posa el públic i el nen essencialment al mateix lloc.

DAVID MAMET.- Bé, això, per a mi, és sempre l'estratagema de la dramaturgia: teòricament, idealment, el que vols fer és posar el protagonista i el públic al mateix lloc. La pregunta fonamental en el teatre, tal com em van ensenyar, és sempre: "Què desitja el protagonista?" El teatre és això. Tot hi va a parar. No és ni el tema, ni les idees, ni l'ambientació, sinó allò que desitja el protagonista. Què és el que fa néixer el drama? Quin és l'esdeveniment que el precipita? Com es produeix? Al final de la peça, en veiem la culminació? Veiem els desigs del protagonista acomplerts o absolutament frustrats? Aquesta és l'estructura del drama. Llavors ho par-teixes en tres actes.

Això és el que explica que les seves obres tinguin una exposició tan breu?

DAVID MAMET.- Sí. La gent només parla per aconseguir alguna cosa. Si jo dic: "Deixi'm explicar-li unes quantes coses sobre mi", immediatament vostè es posarà en guàrdia. Pensarà: "A veure què vol aquest de mi", perquè ningú parla mai si no és per aconseguir un objectiu. Aquesta és l'única raó per la que obrim la boca, a escena i fora d'ella. Podem utilitzar un llenguatge que sembli revelador, però si ho és, és una coincidència, perquè allò que estem tractant de fer és aconseguir un objectiu. "Vaja, vaja, el meu germanet que acaba de tornar d'Austràlia... has tingut bones vacances?" La pregunta és on t'ha volgut dur l'autor dramàtic. Resposta: al lloc on creu que ha de dur el públic. Però què està pensant el per-

sonatge? El personatge ha de comunicar aquesta informació? Si la resposta és no, aleshores més val tallar-ho, perquè no estàs posant el públic en la mateixa posició que el protagonista. De fet, estàs dient: "ara aturem la peça". Això és el que fa la narració: aturar l'obra. Naturalment, hi ha una certa quantitat d'informació *essencial*, sense la qual l'obra no s'entendria...

I com posa aquesta informació dins l'obra?

DAVID MAMET.- Tan lateralment com sigui possible. Li has de donar la informació al públic abans que s'adoni que li has donada.

Per tant, un personatge, per a vostè, què és?

DAVID MAMET.- És acció, com va dir Aristòtil. Això és tot el que és: exactament allò que fa. No és allò que "pensa", perquè no sabem què pensa. No és allò que diu. És allò que fa, allò que intenta realitzar físicament a escena. Que és exactament allò que comprem de la manera de ser d'una persona a la vida: no pel que diu sinó pel que fa.

[...]

Talla molt material dels primers esbossos, en la redacció final?

DAVID MAMET.- Bé, ja sap que Hemingway va dir: "Per escriure la millor història possible, elimina les millors frases".

Però de vegades no nota que el públic té dificultat per seguir-lo? Em sembla que un dels problemes de l'autor és que l'espectador espera que les coses li siguin molt ben explicades.

1. Estrenada originalment el 1994. Va ser traduïda al català per Carlota Subirós, El criptograma, editada per Proa i estrenada el 1999 al Teatre Nacional amb direcció de Sergi Belbel.

DAVID MAMET.- Mai no pretenc fer-ho difícil per al públic. Puc no sortir-me'n, però... Una vegada van preguntar a Vakhtangov, un deixeble de Stanislavski, per què les seves pel·lícules tenien tant d'èxit i va respondre: "Perquè ni per un moment m'oblido del públic." Jo tracto d'adoptar-ho com a principi. Vull dir que si no estic escrivint per al públic, si no escric per fer-los-ho fàcil a ells, per a qui diables ho estic fent? I la manera més fàcil de fer-ho és seguint aquests principis: tallant, creant un clímax, traient elements expositius, i progressant sempre cap a la finalitat última del protagonista. Hi ha unes regles molt estrictes, però a partir de la meua experiència i valoració diria que són les que ho fan més fàcil per al públic.

Quines? Hi ha altres regles?

DAVID MAMET.- Entra a escena tard, surt d'escena aviat.

Per què? Perquè ja hagi passat alguna cosa?

DAVID MAMET.- Sí. Així és com vaig fer el començament de *Glengarry*². Estava escoltant una conversa en el compartiment del costat i vaig pensar, "Déu meu, no hi ha res més fascinant que la gent del compartiment del costat". Et trobes enmig d'una conversa i et preguntes: de què diables deuen estar parlant? I escoltes amb molta atenció. O sigui que vaig treballar un grapat d'escenes d'aquestes, amb gent que utilitzava un llenguatge molt propi i indesxifrable –la mena de llenguatge hipòcrita del personal immo-

biliari, que jo podia comprendre per haver-hi estat treballant- i vaig pensar, bé, si això em fascina, probablement també fascinarà el públic. Si no és així, que m'enviïn a galeries.

[...]

DAVID MAMET.- Una època, vaig vendre catifes per telèfon. Trucades "fredes", que en dèiem, a partir de la guia de telèfons, absolutament "fredes."

Recorda com anava la venda?

DAVID MAMET.- "Senyora Jones, li parla –sempre utilitzaves un nom fals- li parla Dick Richards, de Walton Carpets. No sé si ha sentit parlar de la nostra actual oferta dos per un. El seu marit és amb vostè, ara?". "Bla-bla-bla". "Serà a casa aquest vespre?". "Doncs bla-bla-bla". "Molt bé, quina hora seria millor per enviar-los un representant a parlar amb vostès, les set o les nou?". Perquè del que es tractava era de fer el mateix que els venedors a domicili de Fuller Brush: ficar el peu dins de casa abans no et tanquin la porta, oferir-los el que sigui, aconseguir establir una conversa, fer que es vagin acostumant a dir que sí fins que s'acostumin a acceptar allò que els has estat oferint.

Era un bon venedor, vostè?

DAVID MAMET.- No, era terrible. M'identificava massa amb la gent de l'altra banda, que és una cosa que no pots fer de cap manera.

Com a dramaturg vostè és molt més

implacable que no era com a venedor, doncs.

DAVID MAMET.- Jo sóc un xicot força amable. Quan Greg Mosher va dirigir *Glengarry* vam fer venir molts venedors a parlar amb els actors, gent que guanyaven cinc milions de dòlars anuals venent avions o equips industrials. Eren supervenedors. Hi un substracte comú en la gent que és molt venedora, com el personatge d'Alec Baldwin a la versió cinematogràfica de *Glengarry*. Però el venedor més impressionant va ser una venedora, una agent de Fuller Brush, que va venir per ensenyar-nos com actuaven aquells venedors. El primer que fan és fer-te triar entre dos regals gratuïts, i així s'asseguren que ja et tenen entre mans. O sigui que no es tracta de "En vol un?", sinó de "Quin li agrada més?". I un cop has acceptat un dels seus regals, com pots no respondre la seva pregunta següent, que serà contestada sempre amb un sí, i la pregunta següent serà resposta també amb un altre sí, i la següent...

[...]

Com va començar a escriure per al teatre?

DAVID MAMET.- No vaig començar fins a la vintena llarga. I vaig començar perquè la companyia, el St. Nicholas Theatre, no podia pagar drets d'autor, no teníem prou diners. Vaig tenir molta sort, venint com venia de Chicago, per-

què hi havia la tradició d'escriure com una habilitat més, com fer de paleta. Necessites fer-te una casa o un garatge i no pots pagar un paleta. Doncs aprens com se fa. Necessites una obra teatral, doncs t'espaviles a veure com s'escriuen. Al Chicago de començament dels anys setanta s'estava produint una gran expansió del teatre com a unitat orgànica. El teatre orgànic –de fet, el teatre més important de l'època es deia Organic Theater-, bé, el teatre orgànic, amb minúscules, consistia en una companyia d'actors que també dirigien i escrivien i dissenyaven escenografies. Tothom feia de tot. No hi havia cap misteri en això. Una setmana un noi feia de director, la setmana següent ho feia una noia i el noi feia d'actor, etcètera.

Quines van ser les principals influències que va rebre?

DAVID MAMET.- Primer de tot, Pinter: *The Revue Sketches*, *A Night Out* i *The Birthday Party*³. Va ser el meu primer encontre amb el drama modern. La seva obra em semblava real com cap altra obra m'havia semblat abans.

Quines eren les obres de la vella escola que trobava mortes o moribundes?

DAVID MAMET.- Qualsevol Shakespeare, que en aquella època de la meua joventut no estava preparat per entendre, o males traduccions d'obres europees, que eren traduccions molt i molt dolentes, o el realisme poètic nordamericà, que m'avorria. Gent que parlava molt,

2. El títol complet és *Glengarry Glen Ross*, estrenada originalment el 1983. En català s'ha presentat al Teatre Lliure el novembre del 2003 amb direcció d'Àlex Rigola i traducció de Carlota Subirós.

3. El primer d'aquests textos ha estat traduït al català per Joaquim Mallafrè i Víctor Batallé, i publicat en el volum *Esquetxos i altres peces*, Institut del Teatre 2002. No tenim constància de traduccions dels altres dos títols citats, literalment *Una nit fora* i *La festa d'aniversari*.

no entenia aquella gent. No eren com ningú que jo coneagués. La gent que jo coneixia rentava plats o conduïa taxis.

[...]

Quina mena d'hàbits d'escriptura té? Com acostuma a treballar?

DAVID MAMET.- No ho sé. Em sembla que he estat enganyant-me a mi mateix pensant que no he establert uns hàbits de cap mena. Sé que tinc uns hàbits de pensament molt establerts, i que tracto de millorar-los. Però pel que fa a on vaig, què faig i què tinc al voltant mentre treballa, aquestes coses no han estat mai importants en la meua feina.

Aquests hàbits de pensament... com condicionen la seva escriptura?

DAVID MAMET.- Veritablement no és cap procés intel·lectual. Vull dir que tracto d'aplicar-hi tota mena de normes mecàniques, i que m'ajuden a ordenar els meus pensaments, però finalment, en això d'escriure teatre, el que has d'acabar fent és escriure diàlegs. I si arribes a escriure'n prou i deixes que flueixi, probablement arribaràs a alguna cosa que et donarà la clau de l'estructura. Em sembla que el procés d'escriure una obra teatral és treballar endarrere i endavant entre el moment precís i el conjunt. L'instant i el conjunt, la fluïdesa del diàleg i la necessitat d'una construcció precisa. Deixant que un element predomini una estona i tirant enrere i després tractant de precisar-ho de manera que sovint el que fas, com si fossis un pastisser, és posar una mica de crema sobre els errors, si és que pots.

És persona d'ordinador, o de llapis i llibreta de notes?

DAVID MAMET.- Llapis i notes. Vull veure-ho, necessito veure tot el que he fet escampat davant meu, cadascuna de les versions en llapis, les anotacions, i les anotacions en llapis esborrades, i la tinta damunt del llapis, i els papers...

Es mira tots els esborranys que fa a la vegada?

DAVID MAMET.- Si cal, és clar. Teòricament, un hauria de ser capaç de tenir tota la peça al cap. Ara, el més important és que jo vull saber que és tot escrit allà. La idea d'agafar-ho tot i entaforar-ho en una d'aquestes capsetes electròniques dissenyades per algú de dinou anys a Silicon Valley... No puc imaginar-m'ho.

Mirant enrere la seva obra, hi ha peces que vostè diria que han tingut més èxit que altres?

DAVID MAMET.- La forma dramàtica que desafia més un autor, per a mi és la tragèdia. O sigui que del que estic més orgullós és de les tragèdies que he escrit, *The cryptogram*, *Oleanna*⁴, *American Buffalo*⁵ i *The Woods*⁶. Són tragèdies estructurades a la clàssica.

Com diferenciaria la tragèdia del drama?

DAVID MAMET.- La circumstància. El drama té a veure amb la circumstància, la tragèdia amb la tria individual. L'element desencadenant d'un drama pot ser la sexualitat d'una persona, la riquesa, la malaltia... Una tragèdia no pot ser sobre cap d'aquestes coses. Per això és pel que ens identifiquem amb un heroi tràgic més que amb un heroi de drama: comprenem que l'heroi tràgic som nosaltres. Per això és més fàcil per al públic inicialment sentir-se atret pel drama més que no per la tragèdia.

Encara que sembli que tracten d'exercir la seva capacitat d'identificació, quan pensen: "Oh, sí, ho entenc; les està passant putes i m'hi identifico, i ja veig quins són els problemes i ja m'adono que l'heroi és bo", de fet s'estan distanciant, perquè es diran: "Bé, collons, no puc posar-me en aquesta situació perquè jo no sóc gai o perquè sóc gai, perquè no sóc paralític o perquè sóc paralític..." Estan distanciant. Perquè amb el drama puc seguir endavant. Aquesta és la diferència entre drama i tragèdia. D'altra banda, *Glengarry* pertany a un gènere molt específicament nordamericà, el drama o la comèdia de grup [*gang drama*, *gang comedy*]. El principal proponent d'aquest gènere, un proponent genial –i potser un dels seus inventors– fou Sidney Kingsley⁷. Obres com ara *Detective Story*, *Men in White*, *Truckline Café*, fins a cert punt *Waiting for Lefty*⁸. Són obres com un "tall de vida" que investiguen un medi social. En una comèdia de costums com *Don Quixot*, per exemple, compre-

nem que el company de fatigues és només un altre aspecte del protagonista, de la mateixa manera que en els nostres somnis tothom és un aspecte de nosaltres mateixos. Una tragèdia ha de ser l'intent per part d'una persona específica d'aconseguir un objectiu específic, i quan l'aconsegueix, o bé quan no l'aconsegueix, sabem que l'obra s'ha acabat, i que podem tornar a casa i dir a la cangur que ja se'n pot anar.

[...]

Té moltes obres inacabades?

DAVID MAMET.- Tinc una pila de coses deixades per a més endavant. A algunes hi torno i a d'altres no.

Són coses que el tempten...

DAVID MAMET.- Em desafien, moltes d'elles, i em fan empenyar.

Però se sent capaç d'escriure i escriure i escriure, com si pixés dins d'un pou?

DAVID MAMET.- De vegades.

No sabent cap on va, tractant de veure cap on anirà la història...

4. Estrenada originalment el 1992. A Catalunya es va estrenar el 1995 al Teatreneu amb traducció de Josep Maria Fulquet i direcció de Mercè Managuerra.
5. Estrenada originalment el 1975. A Catalunya la va estrenar el 1993 la companyia La Gàbia de Vic, amb traducció de Josep Maria Fulquet i direcció de Jordi Mesalles.
6. Estrenada originalment el 1977. No tenim constància de cap traducció o muntatge en català.
7. Sidney Kingsley (1906-1995). Actor i autor teatral associat al Group Theatre des de la seva fundació a càrrec de Harold Clurman i Lee Strasberg. La seva obra *Men in White* estava situada en un hospital i tocava temes com ara l'avortament. Va ser el primer èxit de taquilla del Group Theatre i va guanyar el Premi Pulitzer el 1934. Kingsley també va escriure guions per Hollywood, fins que va entrar a la llista negra de McCarthy per la seva militància en partits d'esquerra.
8. *Waiting for Lefty*, de 1935, és la primera obra del dramaturg i guionista nordamericà Clifford Odets (1906-1963). N'existeix una traducció catalana de Jordi Bordas i Coca, Tot esperant l'esquerrà, publicada per Edicions Robrenyo, Barcelona 1977.

DAVID MAMET.- M'imagino que seria molt més fàcil escriure a partir d'una fórmula, però això no és gens divertit, per a mi. No em suposa cap rept.

Em sembla difícil de comprendre com pot viure amb la tensió de saber que les coses no estan resoltes, no sabent cap on van...

DAVID MAMET.- Però si això és fantàstic. És com deia Hemingway: tingues alguna cosa per fer demà.

O sigui que ho deixa de banda i espera a més endavant per la solució. No és molt dur, viure així?

DAVID MAMET.- M'imagino que és la diferència entre l'ètica cristiana i la jueva. El judaisme no és una religió o una cultura construïda damunt la fe. No cal que tinguis fe. No has de creure en res, només et cal ser-ne.

Però què passa quan treballa un personatge o una situació i no surt bé?

DAVID MAMET.- Ho tornes a fer. O, en alguns casos, ho guardes al calaix, i o bé hi tornes al cap d'un temps, o bé no. **Intenta dedicar cada dia cinc o sis hores a escriure?**

DAVID MAMET.- Intento escriure tan poc com sigui possible, si miro enrera. M'agrada parlar per telèfon i, ¿sap què?, llegir revistes.

I seure al seu estudi i evitar l'escriptura?

DAVID MAMET.- Sí, i alguns cops m'agrada fer el contrari.

Sigui com sigui, en treu força cosa, per ser algú que no escriu massa, o a qui no li agrada escriure.

DAVID MAMET.- Mai no he tingut cap motiu per no fer-ho.

Però si acaba de dir que tracta d'escriure el menys possible...

DAVID MAMET.- És cert. Perquè no li sé veure la gràcia a ser escriptor i fer les coses contínuament i de manera mecànica, això no em va gens. De tota manera, haig d'escriure. Ja sap, com els castors. Roseguen, tallen la fusta, perquè si no ho fan les dents se'ls fan massa llargues i acaben morint. I això que detesten el so de l'aigua corrent del riu. Els torna bojós. Per tant, si vostè uneix aquestes dues idees, ¿què han de fer sinó construir rescloses? ■

Aquesta entrevista va ser realitzada la primavera del 1997.

Es troba publicada al llibre "Playwrights at work", The Modern Library, Nova York 2000

Traducció de l'anglès de Guillem-Jordi Graells