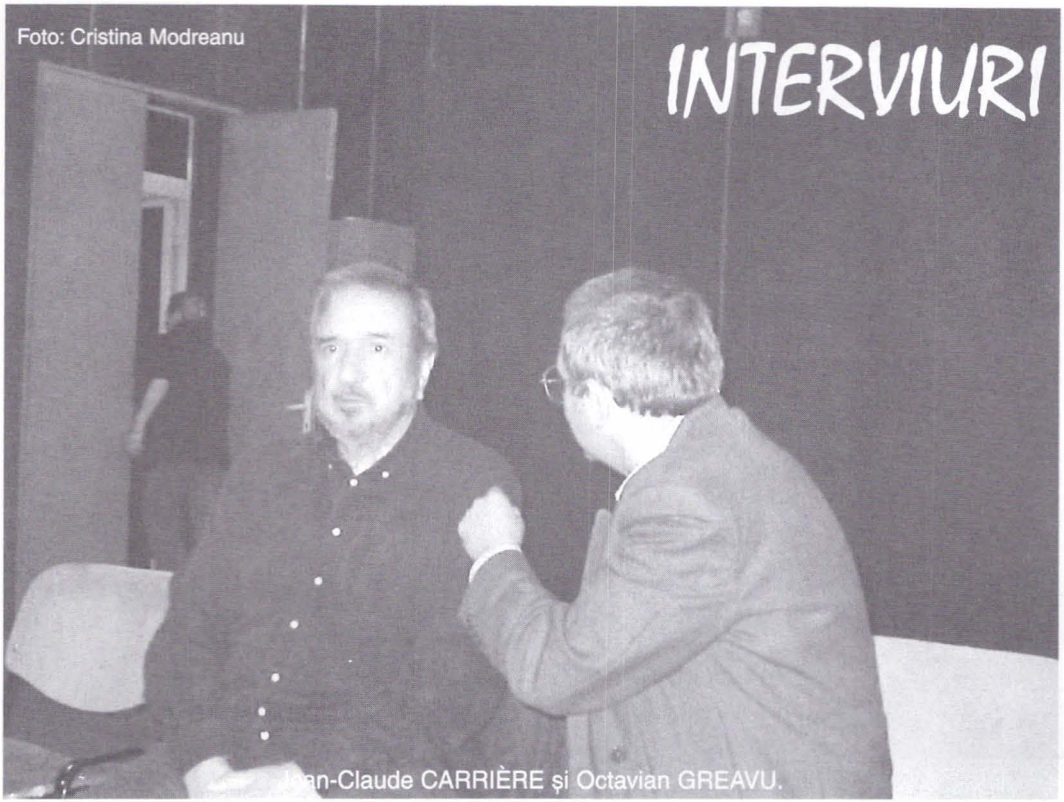


Jean-Claude CARRIÈRE și Octavian GREAVU.

Andreea DUMITRU

Jean-Claude Carrière, povestitorul de carieră

În mod nesperat, l-am întîlnit pe Jean-Claude Carrière într-o duminică splendidă, la începutul lui aprilie. Era invitatul de onoare al Festivalului Franco-Român *Lovitură de teatru... la București*. La 73 de ani împliniți, pare o Șeherezadă hâtră, pe care nici măcar ivirea zorilor nu o poate determina să suspende firul poveștii începute. În timp ce buzele sale turuie până la epuizarea subiectului, ochii captează parcă, avid. imagini ale viitorului scenariu. Era plin de energie, deși luase un somnifer pentru a se putea odihni după turul de forță al primei zile în România. Librăria Cărturești găzduise lansarea în volum a pieselor sale, *Girodina*, *Ușa*, *Circuitul normal*, prezentate în premieră mondială sub titlul ***Zodia turnătorului***, la Teatrul „Nottara". Erau de față, alături de presă și admiratori, regizorul și traducătorul textelor, Octavian Greavu, interpreții Ștefan Sileanu, Irina Mazanitis, Petre Panait. După sesiunea de autografe, interviuri și vizionarea spectacolului, Jean-Claude Carrière avea să se întâlnească, spre miezul nopții, cu studenții U.N.A.T.C. În dimineața următoare, mi-a vorbit despre pasionanta carte de

istorie pe care tocmai o citea. Când ne-am despărțit, se îndrepta spre Patriarhie, ca să asiste la slujbă, mărturisindu-și astfel fascinația pentru ritualuri. Vizita sa în România avea să se încheie abia la Iași, o dată cu turneul spectacolului *Zodia turnătorului*.

„Am tendința să nu mă las impresionat", declara, la conferința de presă, Jean-Claude Carrière, omul a cărui *carieră* a jonglat permanent cu baloanele de săpun ale realității și cu nucleele dure ale ficțiunii. Nimic din aerul unei vedete nu inhibă conversația cu acest personaj proteic: scenarist, adaptator, dramaturg, dar și actor ori regizor. Prieten al lui Umberto Eco, colaborator al lui Miloš Forman (*Taking off*), Volker Schlöndorff (*Toba de tinichea*), Andrzej Wajda (*Danton*), Jean-Luc Godard, Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac* și *Husarul pe acoperiș*), Bertrand Tavernier. Dar, mai ales, partener al lui Buñuel, timp de 19 ani, scenarist al capodoperelor: *Frumoasa zilei* (Leul de aur la Veneția, 1966), *Farmecul discret al burgheziei*, *Acest obscur obiect al dorinței*, *Jurnalul unei cameriste*. Jean-Claude Carrière este, de asemenea, dramaturgul de cursă lungă al lui Peter Brook, semnând adaptarea pentru: *Timon din Atena* (1973), *Măsură pentru măsură*, *Conferința păsărilor*, *Livada de vișini*, *Carmen*, *Mahābhārata*, *Woza Albert*, *Furtuna*, *Omul care*, *Hamlet*, *Moartea lui Krishna* (2002). La toate acestea se adaugă piese originale: *L'Aide-Mémoire*, *Harold și Maude* (montată de Jean-Louis Barrault), *Terasa* (prezentată și în România, în regia lui Alexandru Colpacci), *Controversa de la Valladolid* (regia: Jacques Lassalle). Jean-Claude Carrière a mai scris volume de eseuri, autobiografia *Limbajul secret al filmului*, un dicționar al prostiei, „Forța budismului", în colaborare cu Dalai-Lama, *Cercul mincinoșilor– povești filosofice din toată lumea* (ed. Plon), apărută și la Humanitas, în 1999 etc. Este ofițer al Legiunii de onoare și vicepreședinte al SACD, secțiunea teatru. În ciuda unei producții artistice impresionante, Jean-Claude Carrière continuă să scrie la biroul său dintr-o superbă vilă, în Place Pigalle, ori aiurea, cu convingerea, declarată în *Cercul mincinoșilor*, că „vom avea întotdeauna ceva de povestit".

Andreea Dumitru: *Din grupajul* ***Zodia turnătorului*** *face parte și „Circuitul normal", piesă jucată aici în premieră mondială, după ce a fost citită de Jean-Pierre Marielle, în secțiunea „Texte nu", la Avignon, în 2002. Care sunt primele impresii în urma vizionării spectacolului românesc?*

Jean-Claude Carrière: Mi s-a părut un exemplu foarte bun de apropiere față de un text, regizorul și actorii nu s-au servit de acesta pentru a face altceva, cum se întâmplă uneori. Sunt doar câteva idei suplimentare, de pildă, faptul că turnătorul din *Circuitul normal* înghite o pilulă la un moment dat, un detaliu de mizanscenă just, pentru că nu știi dacă este cu adevărat bolnav sau doar simulează. De fapt, aceste trei piese n-au fost scrise pentru a fi jucate împreună. *Circuitul normal* este mai realistă, celelalte mai fanteziste, ca un joc între două personaje. În *Girodina* nu se știe prea bine care sunt regulile jocului, iar în *Ușa* există un element ireal, fantastic, această ușă care se închide și se deschide după placul ei.

A.D.: Girodina *(în original:* „la giroise" – *n.red.) e un cuvânt inventat, inepuizabil, generator de conflict dramatic. Preferați, se pare, stilul nud, direct, fără artificii, dialogul pur, descins parcă din teatrul absurdului...*

J.C.C.: Da, oarecum, tocmai de aceea m-a interesat spectacolul. Era ca și cum aș fi descoperit un autor necunoscut, care trece de la una la alta. Am văzut un teatru direct, simplu, fără efecte de mizanscenă, ceea ce mi s-a părut foarte just pentru acest tip de text.

A.D.: Circuitul normal *este, în fond, un dialog între două personaje: comisarul și informatorul. De unde cunoașteți atât de bine acest univers al delațiunii?*

J.C.C.: *(Râde)* Pentru că și eu sunt un fost delator. De fapt, orice autor este un denunțător. Într-un fel, putem spune că scriem tocmai pentru a denunța lucruri despre alții sau despre noi înșine. Autorul este un autodenunțător chiar atunci când pare că vorbește despre altceva. Din acest punct de vedere, similitudinea este destul de mare.

A.D.: *Totuși, nu este vorba de o realitate pe care ați trăit-o nemijlocit.*

J.C.C.: Adevărat, n-am fost niciodată interogat, dar am cunoscut bine regimurile comuniste. În anii '60, am lucrat în Cehoslovacia, cu Miloš Forman, până în anii '80, am lucrat în Polonia cu Andrej Wajda, și am cunoscut bine Moscova din timpul comunismului. Pentru generația mea, comunismul a fost o mare fantomă prezentă zilnic. Aveam, în timpul studiilor, prieteni înscriși în partid, pentru care comunismul reprezenta adevărul, un soi de religie revelată. Oameni foarte inteligenți susțineau că socialismul este un pasaj obligatoriu pentru specia umană. Din diverse motive, n-am fost niciodată atras nici de comunism, nici de opusul lui, creștinismul politic, social-democrația sau democrația creștină. Cred că ceea ce m-a ținut departe de aceste tentații a fost suprarealismul. Chiar înainte de a-l cunoaște pe Buñuel, am fost atras de suprarealism și apropiat de cercurile sale, și asta mi-a dat un fel de independență de spirit oarecum bizară, fiind considerat întotdeauna puțin fantezist. Ceea ce nu m-a împiedicat să observ cu neliniște că prietenii mei educați în școlile cele mai înalte ale Statului Francez erau devotați adevărului stalinist asemenea unor călugări. Începând din 1953, lucrurile încep să meagră în declin, dar încă și în '68, când Praga și Cehoslovacia sunt invadate de trupele Pactului de la Varșovia, unii rămân comuniști. Ceea ce era foarte surprinzător, ca și cum ai mai putea rămâne creștin după cruciade sau după Inchiziție. În perioada de forță a comunismului, am scris un film de televiziune, *Credo*, care a avut mult succes. Povestea era următoarea: citisem în „Le Monde" că la Kiev, care aparținea pe atunci U.R.S.S., un profesor de istorie fusese arestat de KGB, interogat și închis într-o casă de nebuni doar pentru că el credea în Dumnezeu. Am încercat să reconstitui scena interogatoriului, cu martori, cu soția profesorului, cu preoți și comisari KGB. Mi s-a părut foarte interesant să dezvolt două fanatisme, unul contra celuilalt. *Circuitul normal* este o variațiune în plus pe tema interogatoriului care, pentru un autor dramatic, antrenează imediat, chiar de la prima imagine, un raport de forță. Există un personaj care are puterea, călăul, și celălalt, care este presupusa victimă, suspectul, în orice caz, persoana în pericol. M-a interesat, mai ales, să încerc să răstorn ușor lucrurile, așa încât călăul să devină cel aflat în pericol, iar cel care părea a fi în pericol să fie în realitate cel puternic. Am găsit tema denunțării. Citisem undeva că, în Cehia sau în Polonia, cineva se denunțase singur. Mi s-a părut tulburător și m-am întrebat cum aș putea

Irina MAZANITIS și Ștefan SILEANU în *Zodia turnătorului*. Regia: Octavian Greavu. Teatrul „Nottara".

folosi în mod teatral, dar veridic, această idee a autodenunțării. De aici s-a născut piesa. Am scris-o la Festivalul de la Avignon, unde mă aflam ca reprezentant al SACD. Eram atât de bolnav, încât nici măcar nu mă puteam deplasa la spectacole. În astfel de cazuri, spiritul lucrează într-un mod ciudat, lucrează în aceleşi timp pentru a scrie, pentru a inventa ceva şi, de asemenea, pentru a a te face să-ţi uiţi corpul, suferinţele lui. În timp ce scriam, nu îmi mai simţeam boala. Am scris ca un nebun timp de opt zile, destul de rapid.

A.D.: *Nu ştiu dacă sunteţi la curent cu cartea lui Robert Darnton,* Marele masacru al pisicii, *tradusă nu de mult şi în România. Este evocat acolo Joseph d'Hémery, un inspector de poliţie din secolul al XVIII-lea, însărcinat cu supravegherea comerţului cu cărţi la Paris. Din proprie iniţiativă, se pare, acesta a redactat fişe asupra vieţii private a scriitorilor din timpul său, adevărate portrete utile istoriei literare de astăzi. Sigur că există diferenţe între cărţile albe ale securităţii şi aceste rapoarte gratuite, dar se pune aici o problemă care vă pasionează: tema minciunii ca ficţiune, prezentă în volumul „Cercul mincinoşilor", dar şi a minciunii ca delaţiune, ca forţă distructivă, invocată în „Circuitul normal". Turnătorul din piesă este şi el, într-un fel, un scriitor ratat.*

J.C.C.: Da, el spune la un moment dat: „nu ştiu să fac nimic altceva mai bine". Este un scriitor specializat, dar foarte conştient de valoarea sa ca scriitor, căci afirmă: „a turna este o chestiune de talent şi, în acest domeniu, eu am talent". Pentru a reveni la tema minciunii... Nu ştim prea bine ce înseamnă minciuna. Ea are două definiţii posibile: este fie contrariul adevărului, fie contrariul sincerităţii.

A.D.: *Se confundă, prin urmare, fie cu o problemă de morală, fie cu una de psihologie.*

J.C.C.: În societăţile tradiţionale, minciuna este greşeala, vina nr. 1. Pentru un prinţ este mai grav să fie mincinos decât crud. Când societăţile nu au legi scrise şi mărturii fotografice ori filmate, când justiţia este nevoită să conteze doar pe cuvântul martorilor, cum a fost cazul mult timp, minciuna este foarte importantă, centrală. De pildă, în *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, ducele îi iartă pe toţi la final, mai puţin pe mincinos. Lucio va fi condamnat pentru că a minţit. Minciuna înseamnă pierderea încrederii şi a solidarităţii între membrii societăţii, de aceea era foarte atent urmărită şi pedepsită. Şi de aceea puterea politică s-a interesat dintotdeauna îndeaproape de scriitori. Pentru că scriitorii sunt mai ales scriitori de ficţiune, prin definiţie mincinoşi, inventând istorii care nu sunt adevărate. Ceea ce nu înseamnă că nu sunt sinceri. În asta constă adevărul unei bune minciuni Ei sunt mincinoşi adevăraţi. Cineva spune o poveste: a fost odată o prinţesă, care avea un sclav, sclavul a zărit-o într-o bună zi pe prinţesă... personajele sunt imaginare, deci avem ceva fals care ne va spune ceva adevărat, adevărul celui care minte, adevărul omenesc, adevărul dramatic. De aceea ne întoarcem în jurul ideii de minciună fără a putea vreodată să intrăm în miezul ei. În *Cercul...* este vorba despre mincinoşi care caută cu toţii adevărul, un anumit adevăr. Când eşti un mincinos profesionist, îţi asumi dinainte pariul că adevărul nu există, că el sfârşeşte întotdeauna prin a fi necunoscut, cum spunea Victor Hugo. Adevărul este politeist, variabil. Ceea ce putem spera este să găsim mici bucăţi de adevăr, ici şi colo. Poate că în *Circuitul normal* există undeva un mic capăt de adevăr, în

subtilitatea obscură a jocului cu Puterea. Dar el se oprește aici. Nu trebuie generalizat.

A.D.: *Se întâmplă la fel ca în poveștile filosofice pe care le-ați antologat: finalul lor nu aduce neapărat și o concluzie.*

J.C.C.: Nu. Detest fabulele, pentru că ele îți dau concluzia dinainte, pe când eu nu încerc decât să ilustrez o maximă. Prefer istoriile deschise celor închise. Iată, tocmai am semnat săptămâna aceasta un contract pentru un al doilea volum la *Cercul mincinoșilor*, înainte de a muri – am menționat în contract. Pentru mine, aceasta este, într-un fel, opera vieții mele, oarecum paralelă: strâng povești de ici-colo, în timp ce lucrez la alte istorii, selecționez, câteodată inventez.

A.D.: *Sunteți fascinat de cuvinte și, în același timp, obișnuit, prin natura preocupărilor, să creați și să disecați imagini. Cum v-ați defini, de fapt?*

J.C.C.: Sunt mai degrabă un povestitor.

A.D.: *De profesie.*

J.C.C.: Da, dar utilizând mijloacele de astăzi. Adică un povestitor foarte tehnic, foarte apropiat de mijloacele electronice, de cinema, de radio etc. Totuși, oamenii de care mă simt cel mai legat sunt povestitorii tradiționali, precum cei din piața Marrakesh-ului, în Maroc, care cheamă: „Veniți, veniți, vreau să vă spun o poveste". La asta adaug, însă, întotdeauna, un element de spectacol. Am scris cărți, care presupun un efort solitar, dar mi-am petrecut toată viața lucrând cu actori, regizori, tehnicieni, și această latură a muncii în echipă îmi este foarte utilă.

A.D.: *Colaborarea cu Peter Brook a implicat, la modul concret, un astfel de lucru în echipă?*

J.C.C.: Sunt dramaturgul său de peste 28 de ani, deci pot spune că avem relații foarte strânse, un mod de a lucra în comun. Atunci când scriu, Peter este întotdeauna de față. Când traduceam Shakespeare sau scriam *Conferința păsărilor* (după Farid Uddin Attar – *n.red.)* ori *Mahābhārata*, Peter era alături de mine. El nu scria niciodată, dar răspundea la întrebările mele, participa. Apoi, când începeau repetițiile și lucrul pe text, eram întotdeauna acolo. Cu el, este foarte greu să spui la un moment dat: scriitura este terminată, începe mizanscena. Cu neputință. E mai degrabă un fel de *fondu enchaîné*. În mod natural, fiecare are, însă, rolul său. Eu sunt responsabil de text, o dată pentru totdeauna, iar Peter este responsabil pentru mizanscenă. Ceea ce face ca eu să am ultimul cuvânt atunci când se discută pe text. Când asist la repetiții, la mizanscenă, se aplică o regulă absolută: autorul nu trebuie să se adreseze direct actorului. Niciodată, pentru că asta îl poate antrena în confuzii considerabile. Deci, dacă am ceva de spus, ceea ce se întâmplă des în timpul lucrului, îi vorbesc mai întâi lui Peter, cu voce joasă. Iar aici sunt două posibilități – ori este de acord și îmi spune: fă-o, arată, cedându-mi mizanscena, dar sub controlul său; fie îmi spune: vorbim mai târziu, iar seara discutăm în detaliu dacă ceea ce am propus ca mizanscenă prezintă vreun interes sau nu. Încă ceva: la *Mahābhārata*, mai ales, Peter – care știe că am jucat fără ca el să mă fi folosit vreodată ca actor – îmi cerea să repet scenele cu alți actori, în timpul audițiilor. Organizează întotdeauna audiții cu un mic grup, fac exerciții, se încălzesc... Timp de un an, am repetat toate scenele, ceea ce este foarte util pentru scriitură, pentru că astfel se văd foarte bine momentele de slăbiciune, de înviorare, nevoia de reacție diferită din partea unui personaj. Ceilalți actori, care veneau din lumea întreagă, habar n-aveau că nu sunt actor, jucau sincer cu mine. Pentru Peter și asistenții săi, experiența aceasta era extrem de

prețioasă, fiindcă astfel dădeau o dublă audiție, a actorilor, dar și a scenelor. Întotdeauna avea loc o primă vizionare a secvenței care abia fusese scrisă în ajun sau în aceeași dimineață, un lucru de asemenea foarte util pentru mizanscenă, dar și pentru scriitură. Pentru că, după audiție, există întotdeauna ceva care nu prea merge. Aș putea cita mii de situații de acest fel: de pildă, în prima dintre cele trei părți ale *Mahābhāratei*, există un moment de slăbiciune, pe care l-am simțit cu toții, eu în primul rând, fără a ști cum să-l rezolv. E vorba de două scene care se succedau cu o alta între ele, ambele oarecum similare și în același timp indispensabile. Nimeni, nici eu, nici Peter, nu a putut găsi soluția problemei, a unei anumite lungimi, e adevărat, mascată, deghizată prin jocul actorilor, prin multe alte lucruri. După ce spectacolul a fost terminat, s-a realizat o serie pentru televiziune, și a trebuit să rescriu scenariul, spre a obține 5 ore și jumătate în loc de 9 ore. Scriindu-l, mi-am regăsit meseria de scenarist de cinema, iar în acest fel, și soluția de a topi cele două scene într-una singură. Dacă ar trebui să rescriu acum textul spectacolului, aș ști cum să procedez.

A.D.: *Cu alte cuvinte, a scrie pentru scenă se deosebește de a scrie pentru cinema? Ce anume privilegiați în fiecare caz?*

J.C.C.: Nu este foarte diferit, pur și simplu trebuie să iasă foarte bine și într-un caz, și în celălalt. Dar procesul de transformare tehnică între ceea ce scrii și rezultatul final este mai ușor în teatru decât în cinema. În film, scenariul trece printr-o serie întreagă de bulversări tehnice, se schimbă suportul, în timp ce în teatru nu există decât repetițiile și reprezentația. Tehnica de teatru e mai lejeră, când scrii ești mai aproape de lucrul cu actorii, știi că textul poate ajunge imediat la actor, o jumătate de oră mai târziu el poate fi jucat. Iată aspectul cel mai frapant, raportul dintre scriitură și reprezentație, mai mult decât preeminența textului asupra imaginii. Și procesul repetițiilor este cu totul diferit. În realitate, scrierea scenariului seamănă cel mai mult cu repetițiile unei piese. Avansezi treptat, cauți soluțiile cele mai bune pentru că regizorul filmului dispune de foarte puțin timp și e nevoie ca toate posibiltățile să fi fost epuizate înainte, în timpul scrierii scenariului. De asemenea, în teatru, deși lucrul este mai apropiat de text, el nu se termină niciodată, piesa în reprezentație poate evolua zilnic, în funcție de fiecare public etc.

A.D.: *Este vulnerabilă...*

J.C.C.: Cu Peter Brook asistam întotdeauna la primele 50 de reprezentații ale unui nou spectacol și lucram zilnic. E un fapt real că, la *Conferința păsărilor*, Peter repeta o scenă pentru... ultima reprezentație, chiar în acea după-amiază. El spunea că nu există nici o scuză pentru ca spectatorii din acea seară să fie privați de un mai bine posibil. În cinema, dimpotrivă, o dată filmul turnat și montajul realizat, nu te mai poți atinge de el. Aici este enorma diferență.

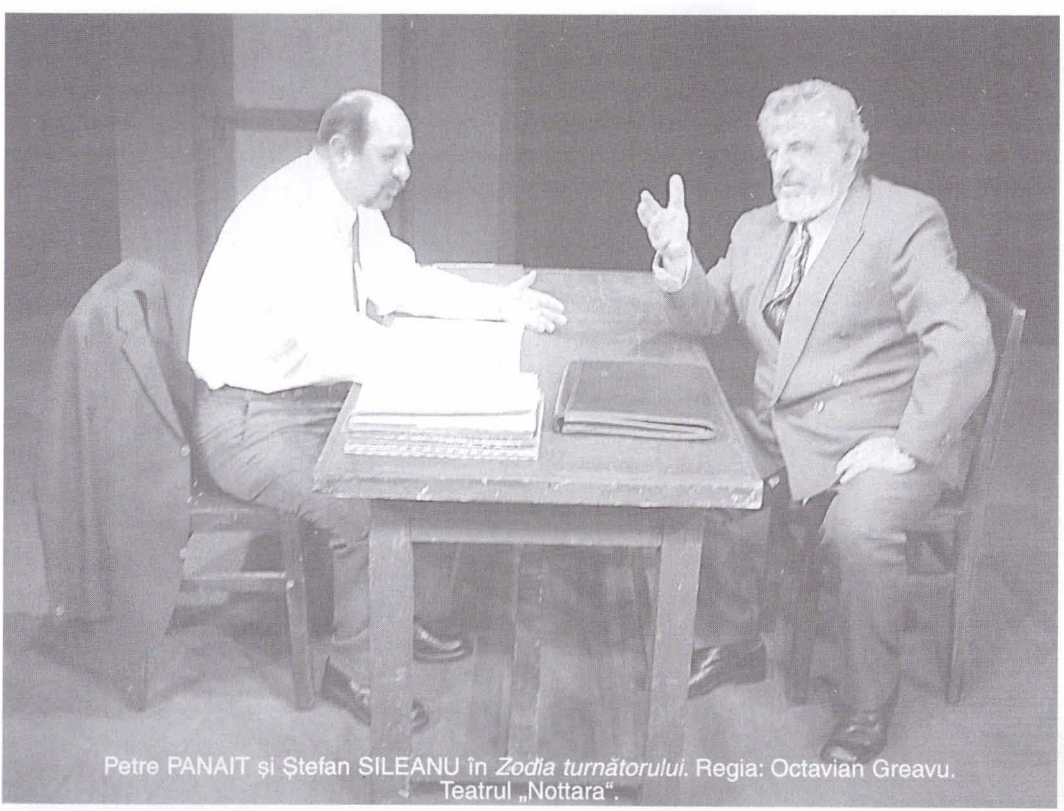
A.D.: *În* Cercul mincinoșilor *se spune: „Dacă, într-o bună zi, povestitorul tace ori este nevoit să tacă, nu poate spune nimeni ce va face oceanul". Când cuvântul va dispărea de pe scenă, ce se va întâmpla cu teatrul?*

J.C.C.: Nici cuvântul, nici imaginea, nu sunt amenințate. Dimpotrivă, sunt din ce în ce mai multe cuvinte, imagini, istorii. Aici e pericolul: nu rarefacția, ci înecul într-o multiplicitate de mijloace tehnice care ni se oferă. Am creat și condus, timp de zece ani, școala de cinema FEMIS (Fundația europeană a meseriilor de imagine și sunet – *n.red.).* Astăzi vedem că este din ce în ce mai dificil de construit o imagine frapantă. Gândiți-vă ce însemna imaginea în secolul al XVI-lea, într-o familie obișnuită, mai puțin educată: câteva gravuri în alb-negru, pe pereți sau în

cărțile și mai rare, erau singurele ei reprezentări despre lume. Imaginea era rară și prețioasă, și aproape întotdeauna falsă, pentru că oamenii care o realizau nu fuseseră niciodată în locurile descrise. De pildă, s-a descoperit că toată legenda neagră a cuceririi Americii de către spanioli a plecat de la gravurile foarte crude ale unui desenator olandez, Roman de Hugues, care nu fusese în America și nu cunoștea nimic din ceea ce desena. Astăzi, trăim într-o multitudine de imagini și de reprezentări ale lumii, dar este foarte dificil să creezi o imagine care să echivaleze lama de ras care taie ochiul la Buñuel (în *Câinele andaluz* – n.red.), de exemplu, sau tinerii chinezi în fața tancurilor din piața Tienanmen, altă imagine de neuitat. Încercați să găsiți astfel de zece imagini emblematice ale secolului XX: poate Einstein scoțând limba, poate Marilyn Monroe cu rochia în vânt, poate Che Guevara... Și același lucru în cazul cuvintelor. Există din ce în ce mai multe sisteme de traducere, de interpretariat, oameni poligloți. Eu lucrez în mod curent în trei limbi și înțeleg multe altele și, cu toate acestea, nu sunt un lingvist. Cu Peter Brook lucrez în mod constant când în engleză, când în franceză, cu Buñuel lucram în spaniolă și în franceză.

A.D.: *O ultimă întrebare. „Adevărul e în detalii", obișnuiți să spuneți, iar în autograful pe care mi l-ați acordat, ați fost tentat să scrieți 2003 în loc de 2004. A fost un an important pentru dumneavoastră?*

J.C.C.: Da, m-am recăsătorit și pe 1 ianuarie am devenit tatăl unei fetițe. Dar cred că gestul meu mai indică, în mod inconștient, și dorința de a întineri, de a avea cu un an mai puțin...



Petre PANAIT și Ștefan SILEANU în *Zodia turnătorului*. Regia: Octavian Greavu. Teatrul „Nottara".