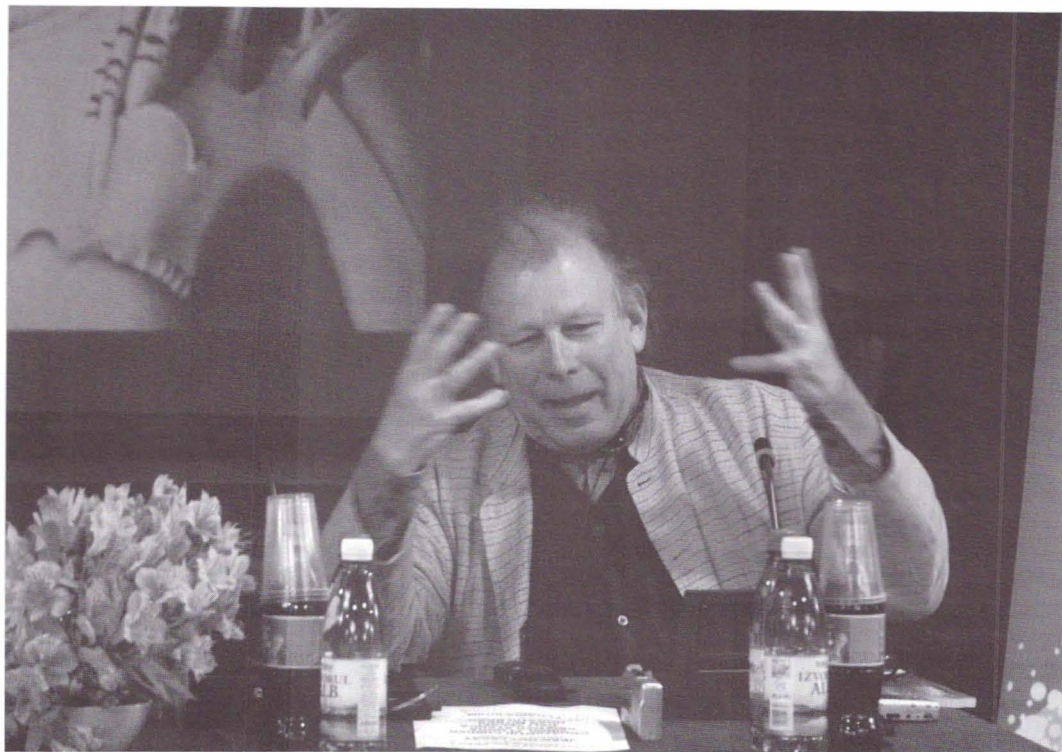


INVITAȚI AI FESTIVALULUI



Jean-Guy LECAT:

„Simplitatea este, întotdeauna, cheia”

Liana Ceterchi: *Cum l-ați cunoscut pe Peter Brook?*

Jean-Guy Lecat: Lucram cu Andrei Șerban la Teatrul La MaMa din New York, unde el relua *Medeea* și *Electra* și crea *Troienele*. Ellen Stewart, directoarea Teatrului La MaMa, m-a rugat să lucrez cu tehnicianul ei japonez, să construim un nou spațiu: „Anexele”. La acea vreme, am venit la New York să văd cum era teatrul dincolo de Ocean, ca să văd toate aceste companii extraordinare, pe care nu le prea știam în Europa, cum ar fi Wooster Group, Teatrul La MaMa cu W. Litch și Tom O’Horgan, R. Forman, Julian Beck și The Living Theatre, Joe Pape, Bob Wilson, Compania Alvin Ailey etc. Știam puține lucruri despre acest loc fantastic care a fost Centrul Cultural American, închis acum din cauza unor afaceri stupide. Ellen Stewart a organizat un turneu european cu aceste trei piese. După Veneția și alte câteva orașe frumoase, în iarnă ne-am oprit la Paris. Două piese se jucau în Biserica Saint Chappelle, *Troienele*

la Bouffes du Nord, noul teatru pe care Peter Brook îl deschisese cu un an înainte. La vremea aceea, Peter Brook căuta pe cineva să-i organizeze turneul american cu *Neamul Iq*, ultima lui producție. El m-a angajat pe șase luni. Eu am stat douăzeci și cinci de ani! Am rezistat.

Înainte de a lucra în teatru, am lucrat într-o fabrică, eram desenator tehnic. După câțiva ani m-am decis să fac altceva, în fabrică se vorbea tot timpul numai despre vacanțe, fotbal, mașini și femei. Așa că mi-am luat o slujbă mărunță la Festival de Marais, care era la vremea aceea un mare festival în Paris. Nu mai există. Eram asistentul persoanei care se ocupa cu administrația. Vindeam bilete, mă duceam la gară să-i iau pe actorii și pe cântăreții celebri, cumpăram coca-cola pentru artiști și alte lucruri mărunte. Într-o zi, mi-au cerut să mă duc la biroul arhitectului să-l ajut pentru că era în întârziere. M-am dus și am lucrat două zile pentru un alt festival, la care de asemenea întârziase. Zile și nopți, eu am desenat toate pietrele unei fațade din secolul al XVII-lea, apoi am rămas să lucrez cu el zece ani. În același timp, am devenit regizor tehnic al mai multor teatre sau companii teatrale: pentru Jean-Louis Barrault, Samuel Beckett, Jean-Marie Serreau (cu care am deschis Cartoucherie în Vincennes), Festivalul de la Avignon și Jean Vilar, Jorge Lavelli, Antoine Vitez, The Magic Circus, Copi, Jozsef Szajna, Tadeusz Kantor, Luca Ronconi, Suzuki, Roger Blin. Când l-am întâlnit pe Peter Brook, posedam cunoștințe de arhitectură și de teatru și asta era ceea ce-l interesa pe el.

L.C.: *Aveți discipoli, formați tineri discipoli?*

J-G.L.: Nu, nu, fiecare să facă cum vrea, nu-mi pasă. Eu nu sunt preot, nu sunt profesor, nu sunt maestru. Eu nu vreau să fiu un guru, să am discipoli, asta este împotriva teatrului. Teatrul trebuie să fie complet liber, altfel ești prins în sistem. Orice sistem în interiorul teatrului este complet greșit. După ce am plecat de la Peter Brook în anul 2000, am lucrat cu regizori tineri, care au o altă energie, altă sensibilitate, alt *timing*, alt ritm. Fiecare companie este diferită și asta este bine. Ce poți să faci este să iei câteva idei și să fii inspirat de o idee pe care o poți dezvolta la acel moment, în acea țară, pentru acea companie. Nici un sistem nu te poate ajuta. Trebuie să exilăm acest cuvânt din teatru. Viața nu are un sistem și teatrul este viață, dar viață în mic, mult mai concentrată, și de aceea este mai ușor să explorezi în el toate întrebările vieții. Orice sistem te prinde înăuntrul unui cadru din care nu mai poți scăpa și atunci esti forțat să mergi într-o anumite direcție.

L.C.: *În ce fel v-a ajutat la lucrul cu Brook experiența câpătată în colaborările anterioare cu alți regizori?*

J-G.L.: Sunt mulți regizori în lume, dar foarte puțini regizori au o direcție nouă. Adică să știe ce anume caută. Ei nu știu exact cum să ajungă la acel lucru pe care-l caută, dar au o direcție și continuă în fiecare an în aceeași direcție. Aceasta nu înseamnă un sistem; aceasta înseamnă a căuta într-o direcție. Ceea ce este altceva. Așa că întrebarea cum m-a ajutat în viitor ceea ce am învățat cu Peter Brook sau cum pot eu să-i ajut pe tinerii regizori cu care lucrez rămâne valabilă în permanență. Eu cred că îi pot ajuta pe regizori și pe actori să caute mereu atunci când ei cred că au găsit o direcție bună. Acesta e unul dintre cele mai importante lucruri pe care l-am aflat lucrând cu Peter Brook: să cauți și să-ți asumi maximum de risc. Ce mă interesează pe mine nu este să impun un sistem. Aș putea spune: *Am lucrat douăzeci și cinci de ani cu Peter*

Brook, așa că eu știu! Și ce-i cu asta? Eu lucrez ca arhitect în ceea ce privește spațiul, dar și ca scenograf, light designer și creator de costume, și în toate aceste domenii, primul lucru pe care trebuie să-l faci este să asculți, al doilea este să încerci să înțelegi. Eu pot încerca să ajut un regizor cu care lucrez, nu spunându-i cum ar trebui să facă, ci ajutându-l să exploreze cât mai profund: ce fel de spațiu să folosească, ce fel de culori, forme, pot să ajut în acest segment specific, în acea țară, cu un buget anume.

Câteodată pot ajuta îndrumând pe toată lumea să facă lucruri mai puțin complicate. Simplitatea este întotdeauna cheia, dar e dificil, nu le pot spune în ce direcție ar trebui s-o ia, pentru că ideea piesei vine de la autor și de la regizor. Eu nu vreau să schimb oamenii, asta nu-i treaba mea. Și nu vreau să-i învăț. De fapt, nu-mi place să predau studenților, pentru că 50% dintre studenți nu vor fi niciodată în teatru. Sunt o mulțime de studenți care învață teatru numai pentru că nu știu ce să facă. Cauți flacăra din ochiii lor, dar ochiii lor sunt morți, atunci când nu dorm. E prea greu să faci teatru, dacă n-ai pasiune sau mai mult decât pasiune. Să ai energia să lupți, să ajungi acolo unde vrei să ajungi, ca să întâlnești alți oameni. Nici o universitate, nici o școală nu-ți poate da asta, trebuie să ai asta în tine. Dacă aștepti, crezând că o s-o poți învăța într-o universitate sau în vreo școală, atunci pierzi timpul. Din cauza asta eu nu vreau să predau. Prefer să împărtășesc ceea ce am învățat tinerilor profesioniști, care deja și-au asumat riscul de a începe, care au deja întrebări adevărate. Întrebări specifice, tehnice sau întrebări artistice, despre decor, despre spațiu, despre lumină, despre teatru, pentru că atunci putem să facem un schimb de puncte de vedere. Obişnuiesc să țin conferințe la New York sau în alte orașe, în universități, unii dintre studenți dorm, profesorul stânjenit îmi spune că dorm pentru că sunt oboșiți, au mult de lucru. Așa că tu traversezi Oceanul să le vorbești studenților și vezi că jumătate dintre ei dorm. Or, mie nu-mi prea place să fac asta. Chiar nu vreau s-o fac. Sunt oameni interesanți peste tot în lume. Totuși, unii studenți vin la mine și-mi spun că sunt foarte interesați și atunci vorbim în afara universității. Sau îi iau cu mine pe o scenă sau la un *workshop* sau la altceva să mă asiste, să facă ceva. În ultimii patru ani, am avut în jur de o mie două sute de tineri profesioniști sau studenți din toată lumea. Îmi amintesc de vreo sută dintre ei și din cei o sută, poate douăzeci au într-adevăr ceva nou de spus. Îmi place să predau în țări ca România unde tinerii nu și-au pierdut încă dorința de a cunoaște, curiozitatea.

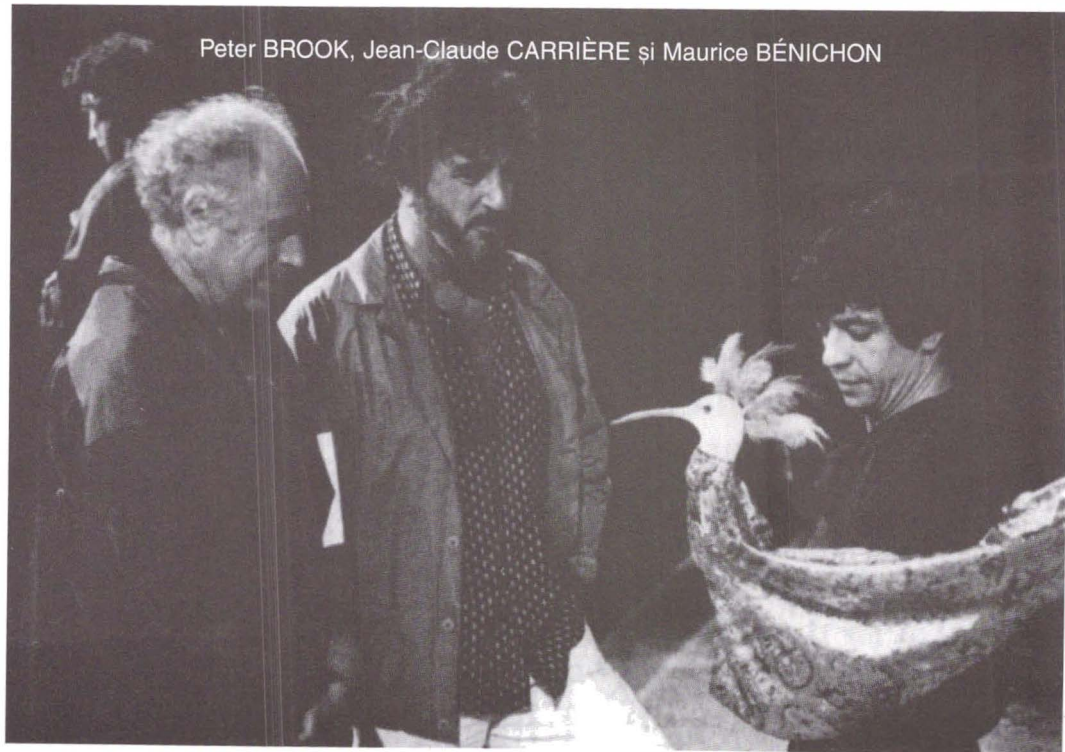
L.C.: *Ați fost la Festivalul de la Sibiu. Cum vi se pare, credeți că îi lipsește ceva, ați schimba ceva?*

J.-G.L.: Este o întrebare în legătură cu toate festivalurile: problema dintre calitate și cantitate. Rareori le întâlnești pe amândouă. Eu cred că cea mai bună cale de a avea audiență și, în același timp, de a-i învăța pe tineri nu este făcându-i să creadă că teatrul este ușor. Eu nu cred că teatrul este ușor. Probabil că sunt multe lucruri de făcut în ceea ce privește calitatea, în felul în care publicul percepe spațiul, în care furnizăm informația sau transformăm spațiile etc. Am văzut la Sibiu un spectacol al englezilor și organizarea spațiului nu a fost prea bună. Constați că, de fapt, nu prea interesează cum să aduci publicul. Eu cred că ar trebui să rezistăm în fața unei anumite vulgarități. Este foarte important pentru sibieni să aibă un festival de teatru, dar ei trebuie să simtă asta prin calitatea festivalului. Pentru că Festivalul îi reprezintă.



Scenă din *Neamul Ik*, la Bouffes du Nord

Peter BROOK, Jean-Claude CARRIÈRE și Maurice BÉNICHON



L.C.: *Care dintre spectacolele pe care le-ați făcut cu Peter Brook este mai aproape de inima dumneavoastră?*

J.-G.L.: Probabil că cele mai bune spectacole pe care le-am făcut sunt *Adunarea păsărilor*, *Neamul Ik*, *Mahabharata*, *Carmen*. *Carmen* este fantastic, pentru că l-am jucat de opt sute de ori și Peter Brook a repetat de fiecare dată: într-o zi aveam un cântăreț nou, în altă zi doream să schimbăm ceva... Dar a fost absolut imposibil să schimbăm o virgulă în această piesă. Are o construcție solidă și dacă începi să schimbi ceva, distrugi întregul. Se întâmplă foarte rar să ajungi la o lucrare atât de solidă. Noi am continuat să lucrăm pe parcursul întregului turneu pe care l-am făcut în jurul lumii. În *Ubu* am schimbat o mulțime de lucruri, cea mai mare parte a piesei a trebuit să fie adaptată noului spațiu. *Carmen* nu are contact cu spațiul, *Carmen* e pur și simplu un bloc de piatră și o bucată de piatră nu poți s-o schimbi. Noi am încercat s-o schimbăm. Imposibil!

L.C.: *La workshop-ul de la Sibiu ați spus ceva despre Adunarea păsărilor, cum ați adus o grămadă de materiale și cum fiecare actor și-a ales materialul pentru a-și crea propria lui pasăre.*

J.-G.L.: Da, noi le-am dat un chip de pasăre, făcut din lemn și ei compuneau singuri restul păsării. Unii dintre actori erau mai lenți, alții erau iuți, dar era important să-și construiască pasărea din felul în care voiau ei s-o facă să se miște, conform propriului lor personaj. Ce simțeau ei față de păsările pe care le jucau trebuia să fie recognoscibil în păsări, asta era foarte important, noi n-am fi putut s-o facem în locul lor.

L.C.: *Călătoriți mult în munca dumneavoastră. Cum împăcați viața personală cu lucrul acesta?*

J.-G.L.: Să călătorești face parte din teatru. Dacă nu-ți place să călătorești, nu poți face teatru. Asta-i sigur. Și nu e un lucru nou. Pur și simplu astfel stau lucrurile. Așa că ai de făcut o alegere încă de la început. Nu e nici o îndoială în privința asta sau nu mai faci teatru. Cunoscut câțiva oameni care au încetat să mai facă teatru din cauza vieții lor private. Teatrul este o logodnică foarte pretențioasă. Așa că trebuie să negociezi. Oricine de pe lumea asta ajunge la un moment dat să facă un compromis. Viața e plină de compromisuri.

L.C.: *Tot la workshop, ne-ați povestit cum decurgea lucrul cu Brook: discutați cu el, simțeați cumva atmosfera viitorului spectacol și apoi plecați în diferite locuri ale lumii pentru a alege spațiul în care se juca, chiar înainte ca spectacolul să fie gata. Apoi, când venea Peter Brook cu trupa, se încadrau perfect în acel spațiu.*

J.-G.L.: Ce mai pot spune eu?! Ați spus-o dumneavoastră foarte bine. În general, oamenii așteaptă întotdeauna soluții misterioase, chei misterioase, chei pentru lucruri miraculoase. Nu le poți spune celorlalți cum ar trebui să facă, poți ajuta cu un răspuns tehnic, ca de la regizor la regizor, ca de la actor la actor, despre cum să joci acest personaj, dar asta e ca-n viață. Energia este diferită, într-o trupă suntem douăzeci de oameni, zece–doisprezece actori, șase–opt tehnicieni. Douăzeci de oameni cu energii și caractere diferite creează o direcție. Acesta este unul dintre lucrurile cele mai interesante când ții workshopuri, acel fel de workshop pe care ar fi trebuit să-l fac și la Sibiu; poate îl vom face în toamnă. Lucrez șase zile cu treizeci de oameni, arhitecți, regizori și scenografi. Îi impart în trei grupuri. După o jumătate de zi, fiecare grup are deja o anume atmosferă, particulară. Dacă scoți trei persoane dintr-un grup și le pui în alt grup, nu mai funcționează. În jumătate de zi fiecare grup a construit deja ceva, o atitudine,

o energie. Și asta este foarte interesant, asta e viață. Prin urmare, cum să le spui oamenilor ce ar trebui să facă sau unde ar trebui să se ducă, dacă nu cunoști oamenii? Nu poți. Fiecare trebuie să descopere singur și să fie destul de deștept.

Eu cred că una dintre calitățile lui Peter Brook este să *asculte*. Noi nu ascultăm destul, vorbim mereu, spunem întotdeauna o mulțime de lucruri, chiar dacă nu avem nimic de zis. Dar nu ascultăm. Nu auzim dificultatea regizorilor, nu auzim suferința actorilor, nu auzim toate întrebările specifice puse uneori de către tehnicieni. Și ei sunt blocați, nu pot merge mai departe și ne întrebăm de ce nu pot să facă saltul la alt nivel, acolo unde vrem să ajungem. Nu trebuie să fii un psihanalist, dar trebuie să asculți. Ca un arhitect, care lucrează cu cineva care vrea să construiască o casă și care descoperă de abia în final ce vrea de fapt. Nu sunt pe aceeași șină, nu merg în aceeași direcție, nu sunt la același nivel. Cum îi poți face să meargă pe același drum?

Asta este foarte interesant, pentru că teatrul este plin de compromisuri, de aceea și este atât de bogat. Poți citi *Hamlet* de șase ori și citești de șase ori aceeași piesă, dar vezi șase spectacole diferite cu *Hamlet* și șase personaje Hamlet diferite. În asta constă bogăția lui Shakespeare sau a lui Cehov sau a tragediilor grecești. De aceea este teatrul fantastic. Am văzut o nouă *Antigona*, încă odată. *Antigona* este o piesă care se joacă mult. După mine, este un personaj foarte interesant pentru societatea noastră. Pe de o parte, vezi feministe care apără drepturile femeilor, dar ele nu spun nimic împotriva războaielor care omoară mii de copii și femei în lume. Se luptă să aibă aceleași privilegii ca și bărbații, dar sunt destui bărbați stupizi peste tot în lume. Noi vrem să avem femei diferite, care să apere valori diferite. Antigona este cea femeie care a spus bărbaților: „*EU nu vreau regulile voastre. Eu spun NU, Eu prefer să mor decât să accept ce spuneți voi*”. În partea opusă este Creon care-i acuză pe zei că l-au transformat într-un laș!!! Ar trebui să ne gândim mai mult la această lume de femei, există foarte puține piese despre ea. Personajele feminine nu sunt dezvoltate în teatru, dar în tragediile grecești sunt femei fantastice: Medeea, Electra, Antigona, Troienele. Aceste femei au existat cu adevărat: ele nu vor să fie ca bărbații, ele vor să fie femei, cu un punct de vedere diferit, ele nu acceptă această autoritate stupidă a bărbaților care este numai prin putere și violență (ca în fotbalul de azi). Asta este foarte interesant în Europa, unde n-am mai avut un război propriu-zis de vreo șaizeci de ani și unde valorile feminine trebuie să fie mult mai dezvoltate. Poate că din această cauză europenii și americanii nu se înțeleg în legătură cu Irakul. În America se dezvoltă încă o valoare masculină și de *macho*. Există un poet, Roland Dorgeles, care a scris: „Voi, femeilor, după Primul Război Mondial, în 1914–1918, când a început războiul, ați mers la gară cu flori, ați mers la gară cu fiul sau cu fratele sau cu soțul și ați spus: ucideți-i repede și întoarceți-vă cât mai curând.” Ei nu s-au mai întors niciodată! Dacă de fiecare parte, atât în Germania, cât și în Franța, ele ar fi mers la gară și s-ar fi așezat în fața trenurilor, nici un război n-ar mai fi fost posibil. Asta este ceea ce a făcut Antigona și noi avem nevoie de astfel de femei care să ne deschidă ochii. TĂCEREA este cea mai rea.

Teatrul este locul perfect unde poți să vorbești și să împărtășești toate aceste întrebări și asta au înțeles autorii greci.