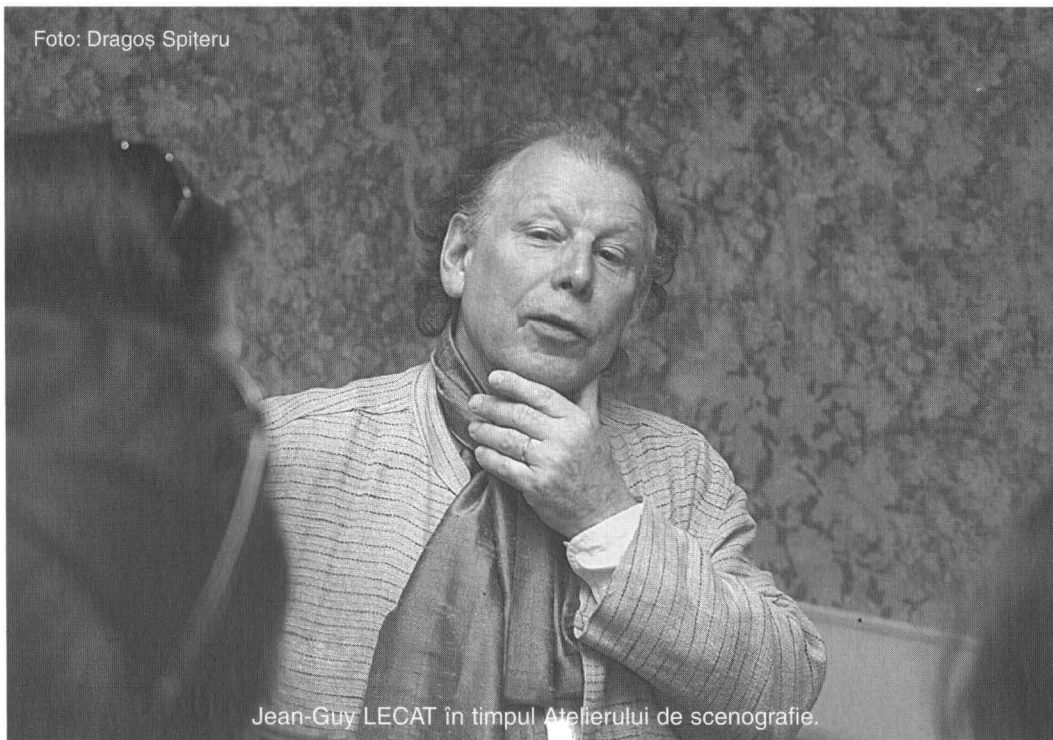


Andreea DUMITRU

Jean-Guy Lecat, o carieră „en marche”

O prezență discretă, în sensul mediatizării, a fost, la această ediție a Festivalului de la Sibiu, arhitectul-scenograf **Jean-Guy Lecat**, colaboratorul lui Peter Brook vreme de 25 de ani. Dacă mă gândesc la vâlva din jurul sosirii la București, în urmă cu vreo două stagiuni, a scriitorului Jean-Claude Carrière, celălalt mare companion al aventurii numite Centrul Internațional de Creații Teatrale (CICT), această discreție este de-a dreptul frustrantă. N-am petrecut decât două ore în compania lui Jean-Guy Lecat (aproape totul în programul matinal al Festivalului părea făcut să concureze atelierele sale), l-am ascultat apoi la conferința de presă, povestindu-și, pe tonul cel mai firesc din lume, experiența de treizeci de ani, și mi-am dat seama că este în natura personajelor care au gravitat în jurul lui Brook să emane un sentiment de siguranță profesională, curiozitate reală față de oameni și lucruri noi și, mai ales, o nevoie vitală de a-și disemina acel *certain savoir* acumulat în timp, care le permite, în fond, să-și verifice certitudinile. Cu toate acestea, nici o particulă de aroganță nu pare să altereze echilibrul lor interior. Asemenea lui Jean-Claude Carrière, povestitorul *par excellence*, Jean-Guy Lecat, maestrul dublei specializări și călătorul *par excellence*, a știut să-și facă o profesiune din rolul de acompaniator al lui Peter

Foto: Dragoș Spiteru



Jean-Guy LECAT în timpul Atelierului de scenografie.

Brook, pe care îl îndeplinește, într-un fel, chiar și acum – după ce drumurile lor s-au despărțit – cu plăcere, cu modestie netrucată și garantată persuasiune.

Profil sinoptic. Jean-Guy Lecat a început ca asistent de scenografie la Teatrul Vieux Colombier și la Festivalul de la Avignon. În același timp, lucrează și ca arhitect, făcându-și ucenicia lângă Claude Perset („un soi de Peter Brook al arhitecturii”, cum îl numește el). De-a lungul carierei, a fost director tehnic, *lighting designer*, scenograf pentru Jean Vilar, Jorge Lavelli, Living Theatre, La MaMa Theatre, Jean-Marie Serreau, Luca Ronconi, Jean-Louis Barrault, Dario Fo, Roger Blin, Copi și... Beckett!

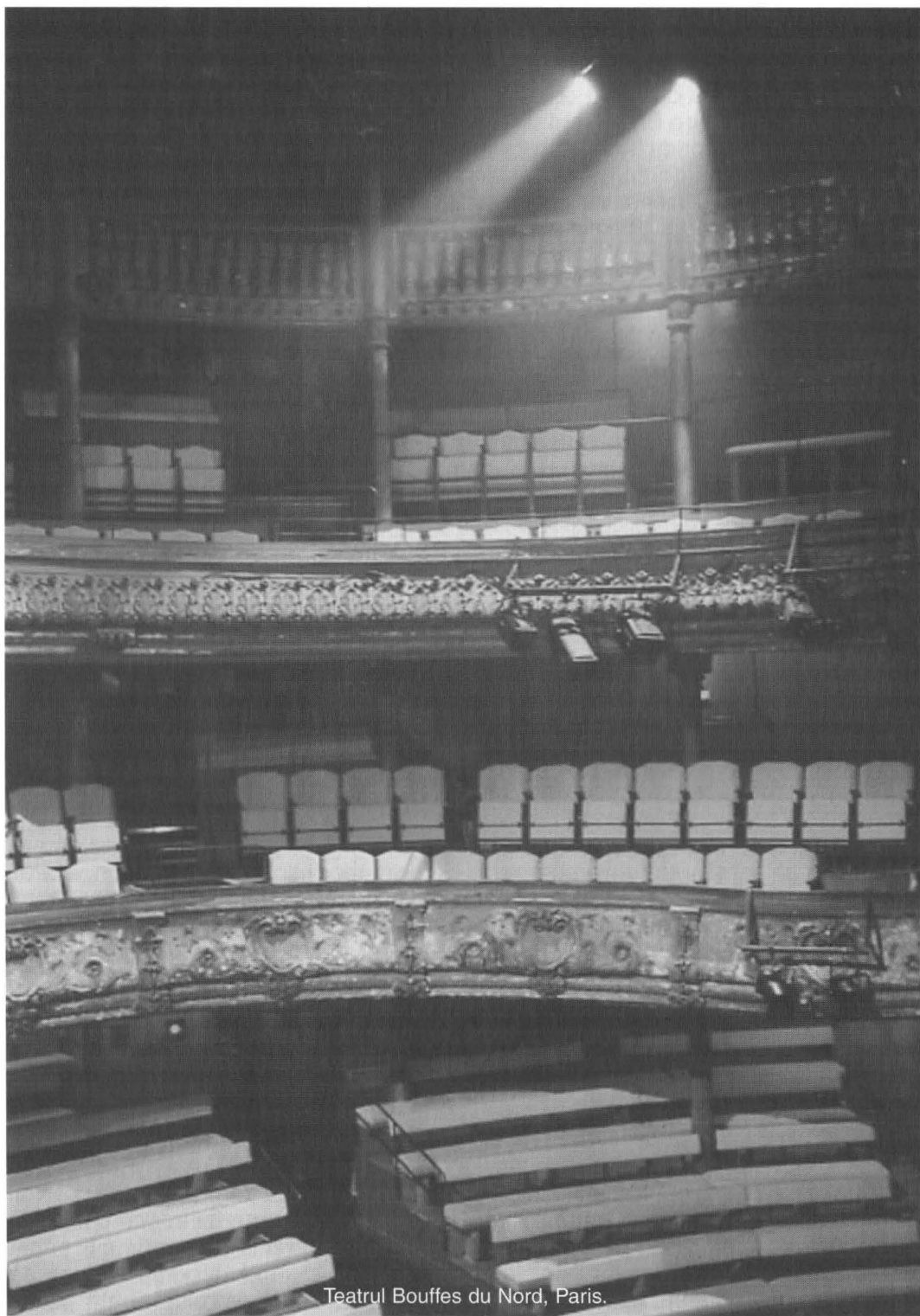
Dintre cele mai importante proiecte ale sale sunt de menționat „Théâtre de la Gare d'Orsay”, „The Tramway” din Glasgow (unde a fost reprezentată, de pildă, *Mahâbhârata* lui Brook), „Mercat de les Flors” din Barcelona (spațiu inaugurat prin *Tragedia lui Carmen*, în regia lui Brook), „Théâtre National” din Strasbourg.

A scris, împreună cu Andrew Todd, o carte de referință, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments* (Faber and Faber, 2003). Călătorește, susține ateliere cu regularitate, lucrează enorm, ca proiectant și consultant. Numai în 2006, a realizat construcția unui nou teatru la Lisabona (Teatro Azul de Almada), a altuia la Londra (The New Young Vic), a transformat în spațiu multifuncțional (teatru, muzică, dans) madrilenul „Naves del Antiguo Matadero” și un vechi depou de locomotive, în capitala Marii Britanii. În același timp, a semnat sau pregătește proiectele de scenografie și light-design pentru numeroase spectacole de operă ori teatru (cu piese de Strindberg, Thomas Bernhard, Shakespeare, Brecht) la Madrid, Lisabona, Dublin, Montréal, Glasgow și în... India.

Brook. „Cine s-a apropiat de celălalt?”, a fost întreat Jean-Guy Lecat, la conferința de presă. O interogație făcută să surprindă nu doar faptul anecdotic, ci și măsura unei predestinări umane și profesionale. „Traectoria mea anterioară, care era de aproape zece ani în teatru, m-a condus perfect spre nivelul la care se afla Brook în acel moment. Lucrasem deja cu Living Theatre, Barrault, Beckett, cu mari oameni de teatru care aveau cu toții aceeași obsesie, de a transmite prin intermediul actorilor cât mai mult cu putință, dar în modul cel mai simplu, fără prea mult decor.” Vorbim, firește, de anul 1974, când Peter Brook și Micheline Rozan, fondatorii CICT, descoperă, după trei ani de călătorii și experiențe, în spatele vechii Gări de Nord din Paris, ruina unui teatru de *varietés*, înființat la 1876, într-o fostă cazarmă. Les Bouffes du Nord este inaugurat, cum se știe, pe 15 octombrie, cu *Timon din Atena*. „Brook m-a angajat pentru șase luni, dar am rămas pentru douăzeci și cinci de ani. Asta înseamnă că aveam suficiente lucruri să ne spunem”, își amintește Lecat.

Povestea revitalizării acestui spațiu poate fi considerată exemplară pentru principiile care călăuzesc activitatea lui Brook, principii la care arhitectul proaspăt cooptat în echipă aderă complet. Regizorul este convins că „mai întâi, trebuie să existe o activitate care caută un teatru și nu un teatru care să caute o activitate” (apud George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editurile Unitext și Polirom, 2005, traducere Delia Voicu). Însărcinat, mai târziu, să caute și să transforme spații de joc neobișnuite pentru spectacolele pe care Compania le susține în turneele sale pe patru continente, Lecat reformulează el însuși această idee: „Nu poți aduce un sistem într-un loc, trebuie să-i descoperi sistemul propriu. Cu Peter Brook, adaptam locul la spectacol și nu invers”.

Un spațiu ideal. Citindu-l pe George Banu, martor direct al acestei aventuri, înțelegem prin ce anume Bouffes du Nord întruchipează *topos*-ul teatral ideal:



Teatrul Bouffes du Nord, Paris.

raportat la harta orașului, el este marginal, dar își inventează propriul centru de gravitație; e un *spațiu gol*, prielnic concentrării, care exaltă prezența corpului omenesc prin simplu fapt de a „conjuga exteriorul și interiorul fără ajutorul decorurilor“. Bouffes du Nord este un model de „arhitectură-scenografie“. El are exact calitățile pe care Brook le descoperă și le apreciază la noul său colaborator: șansa unei duble condiții. Acesta are sarcina de a pune în valoare ambiguitatea, impuritatea acestui loc care „are o memorie fără să-i fie captiv“, care vorbește despre durată, dar renaște grație unui eveniment întemeietor. „Brook evită capcanele reconstituirii și ale muzeului. Preferă să mizeze pe eterogenitatea timpului, pe întâlnirea unei tente pompeiene cu albul lemnului proaspăt tăiat: vechiul și noul coexistă“. „Un teatru foarte nou poate fi dinamic, și totuși rămâne rece și fără viață... La Bouffes du Nord, frapează noblețea proporțiilor, dar în același timp, această calitate este contrazisă de aparența aspră a locului, iar aceste două aspecte formează un tot“, confirmă autorul *Punctelor de suspensie*.

Pentru a reconfigura vechiul teatru à l'italienne, Brook se inspiră, așa cum notează și George Banu, din principiile teatrului elisabetan: „împinge spațiul de joc înspre public“, „dezvoltă la maximum linia de contact“, „urmând desenul unei circumferințe, traseul acestui cerc care, de la obârșiile teatrului, provoacă participarea.“ Spectacolele Centrului „privilegiază semicircularitatea care permite crearea unei lungi linii de contact public/ actori“. De aici și importanța fundalului care „îi permite corpului să se deseneze, să capete contur; el funcționează ca suport plastic, ca ecran“, dar, mai ales, „contribuie la concentrarea spațiului care, subliniază Brook, nu trebuie niciodată să pară centrifug. Existența acestei frontiere care este fundalul îi permite spațiului să se organizeze, să fie centripet. Actorul ocupă centrul, iar peretele din spate îl protejează.“

Confortul contează mai puțin la Bouffes du Nord, dar vizibilitatea și acustica trebuie să fie perfecte, iar din acest punct de vedere, cercetările, experimentele, contribuțiile lui Lecat sunt esențiale. George Banu remarcă: „la Brook, sunetul predomină asupra imaginii. Sunetul circulă, sunetul unește, sunetul dezvăluie calitatea profundă a unui spectacol, umanitatea acestuia... teatrul lui nu are sens decât prin efectul de rezonanță“.

Lecat par lui-même. Dacă, în urmă cu cinci ani, ruptura a intervenit, totuși, între cei doi artiști, faptul s-a petrecut într-un mod aproape organic, natural. „Douăzeci și cinci de ani înseamnă foarte mult. Ne cunoșteam atât de bine, încât atunci când, în ultimul an, i-am zis: Peter, dar noi nu am mai vorbit aproape deloc, el mi-a răspuns: nici nu am mai avut nevoie, între noi doi nu există virgulă. Mi-am dat seama că eram pe cale să închidem cerul, că ne împărtășiserăm tot ce aveam de împărtășit.“ Pe de altă parte, admite Lecat, cu orgoliul propriu celui conștient de valoarea sa: „atunci când lucrezi alături de un om precum Peter Brook, ești minuscul, aproape că nu exiști. Brook ocupă tot spațiul. Nu e rău, totuși, să exiști și pentru tine însuși din când în când, să-ți dezvolți propria muncă, iar mie îmi place foarte mult astăzi să reiau tot ceea ce am descoperit împreună și să încerc să împărtășesc aceste lucruri tinerilor regizori, scenografi...“ Lecat nu ascunde, însă, că are încă nostalgia unui parteneriat de durată, a apartenenței la un grup motivat de căutări și idealuri comune: „Ar trebui regăsit acest sens al companiei, al unei aventuri umane și artistice, în care fiecare își aduce partea în întreg. Astăzi se lucrează prea repede, nu avem mult timp la dispoziție... E păcat că au dispărut, de pildă, muzicienii de pe scenă, la fel și decoratorii care să însoțească o companie. Acum se fac spectacole, dar după premieră toată lumea

dispare, iar regizorul rămâne singur, or, el nu e întodeauna competent să răspundă tuturor chestiunilor pe care le implică destinul spectacolului...”

Partager/ a împărtăși pare, într-adevăr, verbul preferat al lui Jean-Guy Lecat, iar conținutul său s-ar putea traduce prin: „a transmite o anumită cunoaștere, pentru ca lucrurile să poată evolua, dar întotdeauna în sensul celei mai mari simplități”. Idealul acestei „simplități” prin care arta răspunde „vieții complicate” revine obsesiv: „teatrul ne ajută să explorăm chestiunile fundamentale ale vieții, dar și să vedem mai limpede”. El se reflectă, însă, și la nivelul soluțiilor pur pragmatice pe care arhitectul spațiului teatral trebuie să le rezolve: „când se apelează la multă tehnologie, când se adaugă lucruri complicate, înseamnă că nu sunt prea multe lucruri de comunicat prin intermediul actorilor. Foarte adesea tehnica este prezentă pentru a masca precaritatea lucrului sau absența ideilor”. Simplitatea este, în același timp, și răspunsul pe care teatrul îl dă artelor concurente, cinema-ului care „a acaparat imaginea și care își face foarte bine treaba în acest sens.” Teatrului îi rămâne atunci să exprime carnalitatea cuvintelor, poezia, „această dimensiune spațială care există în spatele cuvintelor”.

Cu aceeași insistență, Lecat nu uită să precizeze că „orice simplitate este foarte sofisticată”. Ea presupune o reducere graduală a mijloacelor, o esențializare a discursului, care nu exclude, ci, dimpotrivă, privilegiază rolul imaginației, al unui public-partener activ, implicat: „O mare parte a muncii scenografului constă în a da începutul unei fraze vizuale, lăsând publicul să construiască restul spațiului”.

E suficient să cauți pe *google.com* numele lui Jean-Guy Lecat, ca să descoperi pretutindeni în lume voci recunoscătoare șansei de a fi participat la atelierile sale. În general, este vorba despre aceleași teme analizate și la FITS 2006: *Adaptarea unui spațiu la procesul teatral de astăzi și Spațiul teatral în opera lui Peter Brook*. Ideea inițială a *work-shop*-ului susținut la Sibiu era să aducă laolaltă arhitecți, scenografi și regizori care să lucreze împreună pentru a găsi soluții la câteva întrebări fundamentale legate de comunicarea teatrală. Un spațiu gol urma să fie transformat, începând de la concepția lui pe hârtie până la construcția și animarea lui reală prin intermediul unui spectacol scris și interpretat de participanți. *Din păcate*, cel nevoit să se adapteze mai mult decât s-ar fi așteptat a fost chiar Jean-Guy Lecat, pus în fața unui public extrem de restrâns și eterogen. *Din fericire*, interesul acestuia nu părea de complezență, alături de arhitecți sibieni, jurnaliști și tineri scenografi putând fi văzuți John Fairleigh sau Bryan McMahon, *chairman* la Abbey Theatre din Dublin. Ziua de lucru începea cu o oră de „teorie”, în fond, o sinteză flexibilă și interactivă a câtorva principii esențiale (toți cei de față fiind invitați să mune scaune, mese, adică să reconfigureze spațiul pentru a se convinge de cele enunțate), exemplificate prin proiecții video. Episodul cel mai palpitant consta, însă, în „excursia” zilnică pe străzile și în teatrele Sibiului ori la Cisnădioara, scopul fiind descoperirea și explorarea unor locuri cât mai diverse, favorabile unui act teatral, transformabile în spații de joc. Un exercițiu pedagogic care relua – pentru a câta oară? – strategiile sale profesionale: „Dincolo de diferenții parametri tehnici, Lecat recunoaște o constantă în căutarea sa: în fiecare oraș cere să vadă mai întâi locurile goale. „Într-un loc gol îmi închipui un alt loc gol”, spune el. Aceste locuri sunt de obicei fie abandonate, fie neterminate. Locuri fie prea folosite, fie de nefolosit încă. Locuri disponibile, locuri maleabile...” unui joc mereu disponibil (George Banu).

Am asistat la ultima dintre aceste întâlniri găzduite de Festivalul de la Sibiu și mi s-a părut admirabilă maniera neostentativă în care Jean-Guy Lecat reușește

să le inoculeze și celor mai tineri morbul căutărilor sale. „Sistemul este liniștitor“, spune scenograful-arhitect, recomandând fuga de soluțiile comode, pariul exclusiv pe risc și experiment. La fel de firesc optează pentru lectura critică a trecutului: astăzi se construiesc teatre noi, dar cel mai adesea ele sunt imitația fidelă a teatrelor vechi, devenind, practic, inutilizabile pentru munca viitorilor regizori și scenografi. Aceștia sunt nevoiți să lucreze în clasicele „bomboniere“ ale căror decorații opulente, „burgheze“, contrazic flagrant textele reprezentate în interiorul lor. În astfel de cazuri, susține Lecat, nu ignorarea dificultății locului este soluția, ci o tratare radicală, îndrăzneată, originală a raportului scenă-sală: „Când am făcut *Carmen* cu Peter Brook, la Roma, am așezat-o pe *Carmen* în mijlocul sălii, al publicului, prizonieră a unui cadru burghez. Astfel, bomboniera își juca perfect rolul.“ În acest schimb complicat de energii și semnificații, amenințat în orice clipă de numeroase obstacole (o acustică proastă, un teatru prea luminos, prea prezent, cu elemente de construcție greoaie, balcoane masive, obturând siluetele spectatorilor), scenograful nu își poate permite luxul de a ignora nici un detaliu: „chiar și zidurile au un rol de jucat“.

Certitudinea lui Lecat este aceea că fiecare loc își are, în mod virtual, propriul centru de greutate, iar sarcina arhitectului-scenograf este de a-l descoperi și pune în valoare. El nu poate porni, însă, în căutarea spațiului perfect, adică a celui spațiu care „să favorizeze concentrarea și să evolueze el însuși“, într-un cadru plin de idei preconceptuate, de convenții și decoruri greoaie. Aceasta este adevărata semnificație a „spațiului gol“ brookian, înțeles ca formă de terapie teatrală: „ideea de spațiu vid nu presupune neapărat ca spațiul să fie gol în timpul reprezentației, ci ca el să fie gol atunci când începem să lucrăm.“

Întâlnirile pluridisciplinare, pe care le organizează pretutindeni în lume sunt, potrivit lui Lecat, un mod de a semnaliza pericolul prea strictei specializări care bântuie în mediul artistic contemporan. El susține că nu mai există un dialog real între arhitecți și creatorii de spectacol: „regizorii vorbesc în termeni de atmosferă, de calitate a relațiilor, nu de formă, acustică, culoare, materiale, toate aceste elemente care fac ca un spațiu să funcționeze bine, să servească spectacolul și receptarea sa de către public“. Cu alte cuvinte, să permită transferul de energie dintre actori și spectatori, o comunicare fluidă, fără fisură: „marele defect al multor spectacole este de a se interesa doar de scenă, de a ignora totalitatea spațiului în care își va găsi loc și publicul.“

Asemenea lui Brook, pentru care „teatrul nu este decât lumea concentrată“, Lecat își caută inspirația în afara scenei, în viața cotidiană: „există o continuitate a vieții. Când ești în teatru, nu există o lume în sine, ești în plină viață. De multe ori, când transform un spațiu, merg în exterior, ca să văd care este culoarea orașului. Fiecare oraș are un spirit, o atmosferă, un parfum al lui, și trebuie să faci în așa fel încât ceva din ceea ce aparține numai celui loc să pătrundă în interiorul teatrului.“

Întrebat, la conferința de presă, ce anume ar reține din spiritul Sibiului, oraș a cărui zonă istorică se află într-un grăbit proces de restaurare, cu rezultate adesea controversate, Jean-Guy Lecat se lansează într-o analiză lucidă: „Sibiul este surprinzător pentru că are o arhitectură foarte personală, cu influențe austriece, pragheze, și un simț al culorii particular. Paleta de culori a orașului este unică. Am vizitat orașul vechi împreună cu participanții la ateliere și am văzut, de pildă, cum pe o stradă de 200 de metri coexistă nenumărate nuanțe diferite de verde, de roșu sau galben: o adevărată performanță, pe care o pot atinge doar marii pictori, dar aici locuitorii înșiși sunt cei care pun, de pildă, trei nuanțe de



Foto: Dragoș Spîteru

Jean-Guy LECAT în timpul Atelierului de scenografie.

verde pe aceeași fereastră. Pentru scenografi, asta este o lecție importantă. Nu culorile sunt cele care funcționează împreună, esențială este valoarea care li se dă acestora. În Sibiu, oamenii par să aibă un simț al culorii magnific, or, restaurările pe cale de a fi realizate riscă să meargă mai mult în sensul unui Disneyland. Am văzut clădiri finalizate, de exemplu, Casa Luxemburg sau Administrația Ministerului de Interne, clădiri lipsite de viață, pentru că nu se mai practică lucrul asupra materialelor sau valorii culorilor, care sunt aplicate direct, un pic agresiv. Peste câțiva ani, când zidurile vor căpăta patină, lucrurile vor arăta mai bine. Dar asta e, din nou, o lecție foarte frumoasă pentru noi, pentru că în teatru avem nevoie de viață. Ceea ce mi se pare impresionant în Sibiu este tocmai viața extrem de bogată pe care o descoperi dincolo de fațadele recent renovate. Practic, e o altă lume, care dă o idee diferită despre oraș. Dincolo de străzile exterioare pe care le poți parcurge foarte repede, pentru că Sibiu nu este un oraș uriaș, dimpotrivă, există curți magnifice, grădini și palate vechi, abandonate. Aici ar putea fi imaginate concerte de muzică clasică sau alte evenimente pentru a face Sibiu să trăiască *în interior*. Ar fi interesant ca organizatorii Capitalei Culturale Europene să se intereseze mai mult de aceste zone ascunse.“

L-am văzut pe Jean-Guy Lecat luându-și rămas bun de la oamenii care au avut flerul să rămână alături de el timp de o săptămână, dar la fel de natural, și de la sala de clasă care îl găzduise, în incinta Colegiului de Restaurare al Universității „Ion Mincu“. „Îmi place camera aceasta“, a șoptit el la final, pe un ton în care încăpea și puțin regret, dar mai ales, intuiția că se aflase din nou la locul potrivit, într-un spațiu care nu-i fusese indiferent și care îi transmisese cumva, o nouă lecție de arhitectură, de teatru, *bref*, o lecție de viață.