

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Adrian MIHALACHE

Sibiu

What NEXT?

Festivalul Internațional de teatru de la Sibiu are un caracter special în anul 2007, când orașul se mândrește cu titlul de Capitală Europeană a Culturii. Organizatorii, în frunte cu Constantin Chiriac, ne-au oferit, an de an, mai mult și mai multe, astfel încât orizontul de așteptare al publicului a ajuns pe cât de larg, pe atât de pretențios. În timpul celor „zece zile care au uimit lumea“, bogăția și varietatea manifestărilor au fost atât de mari, încât suntem nevoiți să facem un efort de sistematizare.

Discursuri despre teatru

Ponderea dezbaterilor, a conferințelor, a discursurilor despre teatru a fost mai mare decât în alte ediții, iar calitatea lor a fost ieșită dintre comun. Conferințele de presă din fiecare dimineață, care puneau în discuție câteva din evenimentele zilei anterioare, nu au avut aproape niciodată un caracter formal. Criticul de teatru Octavian Saiu, moderatorul acestor conferințe, a fost mereu dinamic, bine informat, a trecut cu ușurință de la o limbă la alta, reușind cu brio să animeze dezbaterile. Tot el l-a invitat pe reputatul specialist în Beckett, Chris Ackerley, de la Universitatea Otago din Noua Zeelandă, despre care se poate spune că este universitatea cea mai apropiată de Polul Sud. Octavian Saiu și Chris Ackerley au oferit două discursuri complementare privind opera lui Samuel Beckett, amândouă de cel mai mare interes. Octavian Saiu, după ce a observat, în treacăt, că Beckett s-a născut de Vinerea Mare și a murit cu puțin înainte de Crăciun, a insistat asupra referințelor religioase din opera dramaturgului. Decorul minuțios descris din *Fin de partie* reprezintă un craniu (aluzie la Golgota), numele personajelor – Ham, Nagg, Clov – trimit la cuvântul „cui“, în diferite limbi, reprezentând, deci, o aluzie la crucificare. Beckett preferă franceza, pentru că, în această limbă, străină pentru el, poate să scrie „fără stil“. Până la urmă, discursul personajelor lui Beckett este o ruină a limbajului, adică o ruină a umanității.

Conferința lui Chris Ackersley, foarte riguros organizată, a susținut ideea că opera lui Beckett este expresia conștiinței europene, prin aceea că ea cuprinde cele patru paradoxuri definitorii ale spiritului european. *Primul* este cel socratic, al ignoranței: cu cât progrez în cunoaștere, cu atât îmi dau seama mai clar că nu știu nimic. La fel, Beckett își afirmă cu orice ocazie ignoranța în privința identității și motivațiilor personajelor sale. Nu este vorba de o poză intelectuală frivolă, ci de o adevărată recunoaștere a dezolării în dezorientare. *Al doilea paradox* este cel al simplității. Este o convingere tipic europeană aceea că ideile, oricât de complexe, pot fi sistematizate în construcții simbolice simple și clare. Eroi îl așteaptă pe Godot într-o sâmbătă, adică înainte ca Învierea promisă să se fi produs. Probabilitatea evenimentului poate fi estimată la 50%, având în vedere că unul dintre cei doi

tâlhari crede în eventualitatea lui. Pozzo, între Vladimir și Estragon, realizează tocmai metafora scenică, simplă și pregnantă, a crucificării lui Iisus între cei doi tâlhari. Astfel, forma teatrală a celor mai complexe idei devine ușor de perceput, în spiritul directivei Sfântului Augustin: nu dispera, dar nici nu te încrede. Jocul cu probabilitățile se poate dovedi dubios, remarcă Ackerley, de îndată ce ne amintim că episodul cu cei doi tâlhari este relatat doar de unul dintre evangheliști, adică probabilitatea lui ar fi de doar 25%. Înmulțind probabilitățile a două tipuri de informații, rezultă o încredere în Salvare de doar 12,5%. Așa cum a rezultat din discuțiile animate, care au urmat conferinței, nu putem trata la fel cele două probabilități. Prima exprimă încrederea în evenimentul însuși, a doua, credibilitatea relatării despre eveniment. De aici rezultă *al treilea paradox*, al absurdității, care guvernează gândirea europeană de la apariția numerelor „iraționale”. Nimic nu pare mai rațional decât matematica, dar tocmai matematica face să apară fără echivoc misterul iraționalului. Astfel, operațiile probabiliste menționate mai sus reduc lumea la absurd, prin presupunerea arbitrară că legile lumii ar fi aceleași cu legile gândirii. Ultimul paradox, *al patrulea*, cel al originalității, este pus în evidență de faptul că, de îndată ce artistul european descoperă un mediu nou, cu propriile lui legi de organizare formală, el îl utilizează pentru transmiterea unor conținuturi vechi. Beckett procedează la fel atunci când abordează pentru prima dată limbajul teatrului radiofonic, sau când trece de la proză la dramaturgie, ca să-și asculte vocea poetică interioară, aceea care-i dictează *Așteptarea lui Godot*.

Identitatea europeană nu l-a preocupat doar pe Chris Ackerley, ci și pe George Banu. El a reflectat asupra statutului de actor european și și-a expus concepțiile, în cadrul Festivalului, în două moduri: în primul rând, printr-o conferință susținută cu claritatea și verva care-i formează brandul; în al doilea rând, printr-un proiect interesant de spectacol, în care actori de diferite naționalități au interpretat monologul lui Hamlet, urmat de câte un fragment dintr-o piesă emblematică pentru cultura națională a fiecăruia.

Barierile de limbă, pentru depășirea cărora proiecțiile de supratitluri și traducerile la cască nu sunt decât paliative, precum și varietatea culturală fac ca identitatea europeană a actorului să nu poată fi construită pornind de la particular la general, inductiv, prin relevarea a ceea ce au comun actorii din diverse țări europene. Doar raportarea la zone extraeuropene permite delimitarea conceptului, prin contrast. Actorul oriental, spune George Banu, are vocația de a încarna o tradiție, pe care o venerază în toate detaliile. Contribuția lui constă în a da viață scenică tezaurului teatral, păstrat riguros în memorie. El urmărește perfecțiunea execuției, controlul minuțios al detaliilor, apropierea de un model exemplar, și nu manifestarea originalității sale individuale. George Banu dă un exemplu interesant: doi interpreți de Operă Beijing, tată și fiu, ambii excelenți, primul având, însă, mai mult succes decât al doilea. Spectatorul european, chiar avizat, nu sesiza nicio diferență între cele două interpretări. I s-a explicat că fiul „transpiră” în timp ce joacă, spre deosebire de tatăl său, la care efortul este insesizabil.

Actorul european, înzestrat cu spiritul critic caracteristic acestei părți a lumii, pune mereu tradiția în discuție și sacrifică memoria de dragul inovației. El nu tinde la apropierea de un model perfect, ci propune, de fiecare dată un nou model. Întâlnirea fericită dintre un regizor cu actori de altă naționalitate, cum ar fi cea a lui Declan Donnellan cu actorii ruși, subliniază mai curând clivajul stilistic decât unitatea de abordare. Când, după Waterloo, o trupă engleză joacă Shakespeare la Paris, publicul francez huiduie și nu o face doar din motive naționaliste. Cu toate acestea, pentru

artiști inovatori ca Berlioz, contactul cu noua experiență teatrală s-a dovedit fertil. Barierele naționale cad, una câte una, în parte datorită multilingvismului publicului cultivat. La sfârșitul secolului al XIX-lea, ecoul internațional al metodei lui Stanislavski a contribuit la conturarea mai exactă a profilului actorului european.

Spectacolul gândit de George Banu a exemplificat cu brio ideile conferinței sale. Componenta actorilor a fost reprezentativă pentru zonele culturale europene. Involuntar, ea trimite la nuvela lui Mircea Eliade *La țigănci* (o nemțoaică, o grecoaică etc.). Fiecare actor s-a situat în echilibru fragil între actualizare și acuratețe. În acest sens, cel mai discutabil a fost actorul francez, venit din teritoriile de peste mări, care a propus o versiune detașată, *cool*, a monologului lui Don Rodrigue din *Cidul* lui Corneille. Traducerea proiectată pe ecran a fost, însă, uneori schematică, alteori ilară. Monologul din *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Brecht nu a putut fi gustat, fiind doar rezumat, iar confuzia dintre Astyanax, fiul Hecubei, din *Troienele* lui Euripide, și Astérix, cel din benzile desenate, a stârnit zâmbete care nu se potriveau cu tragismul interpretării. Momentul de surpriză a venit în final, când actorii, aliniați la rampă, au repetat, unul după altul, primul vers din monologul lui Hamlet. S-a întâmplat ca în anecdotele în care apar un francez, un englez, etc. și, neapărat, un român care le dă clasă celorlalți. Fiecare actor a repetat „a fi sau a nu fi”-ul exact așa cum îl recitase anterior. Ultimul, Ion Caramitru, a schimbat, însă intonația, făcând-o, din meditativă, interogativă: „A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea?”. Nu putea fi o contribuție mai potrivită a culturii române la cultura europeană. Asta-i întrebarea? Avem noi altele, mai presante, ca, de pildă, „noi ce mâncăm azi?”

O altă conferință extrem de interesantă a fost susținută de Randy Gener, directorul revistei *American Theatre*, care a participat și la ediția anterioară a Festivalului. Tema lui a fost influența noilor tehnologii asupra expresiei teatrale. Decorul virtual, confruntarea dintre personaje „în carne și oase” cu altele, care sunt doar imagini tridimensionale, inteligent manipulate, ridică probleme esențiale pe care estetica teatrală le poate rezolva doar reînnoindu-se. Randy Gener a făcut o interesantă integrare a noilor tehnologii în tradiția teatrală a teatrului de umbre chinezești sau a teatrului de păpuși, *bunraku*. Nimic nu este cu totul nou sub soare, dar, pe de altă parte, nimic nu rămâne mereu la fel. Dintre numeroasele exemple înregistrate digital, oferite de Gener, o reprezentație multimedia a *Furtunii* shakespeariene, realizată la Montréal, arată fără dubii că fascinația mijloacelor tehnice riscă să conducă la un rezultat *kitsch*, dacă spiritul critic și bunul gust sunt lăsate să doarmă. În schimb, spectacolul experimental *Apparition*, al lui Klaus Obermaier, prezentat în Festival, a ilustrat bine, în plan artistic, cum pot fi utilizate inteligent noile tehnologii. Proiecțiile unor imagini dinamice pe trupurile actorilor le abstractizează pe acestea din urmă, rezultând o trecere subtilă de la tangibil la virtual și înapoi.

Ultima conferință din Festival a fost susținută, cu faconda-i inimitabilă, de Mircea Dinescu. A relatat cu vervă episoade din cariera lui agitată, a glumit cu vivacitate, fără să treacă limitele bunului gust și, mai ales, a citit ca un bun actor, fragmente din poeziile sale recente, însoțindu-le de comentarii interesante. Ne-a reamintit că rămâne, în primul rând un poet și ne-a demonstrat că poezia, pentru a cuceri publicul, are nevoie de arta teatrului.

Dimensiunea teoretică a Festivalului, mai importantă decât în alți ani, nu a fost doar adăugată la cea reprezentatională, ci a interacționat benefic cu ea. Dezbaterele și conferințele nu sunt reușite dacă nu sunt gândite și susținute cu mijloace teatrale.



Florin COȘULEȚ și Cristina FLUTUR în *Viața cu un idiot* de Victor Erofeev

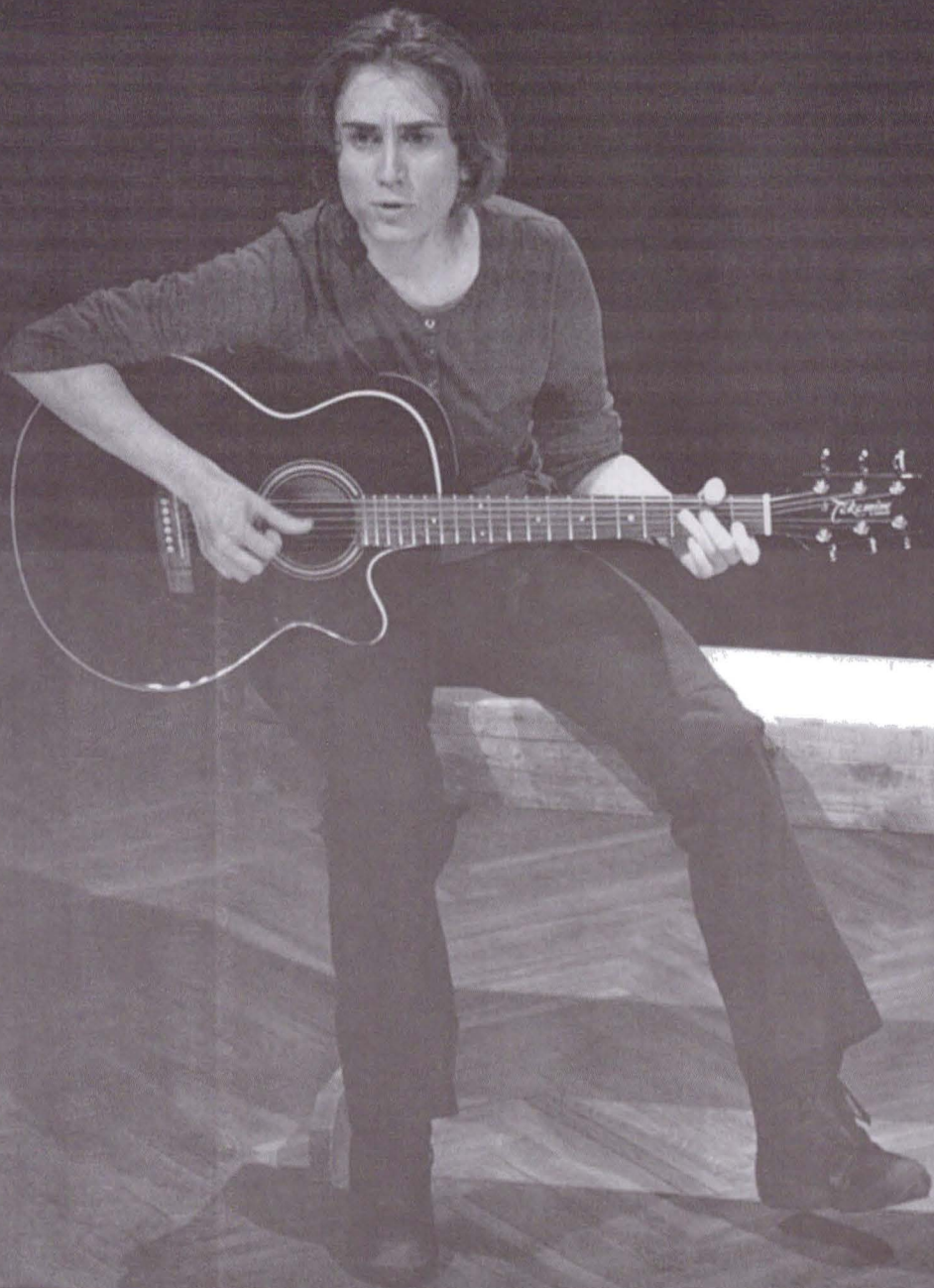
Spectacole vizate, așteptate, neașteptate

Cei care cunoșteau deja spectacolele create în țară, în ultimul an, au fost dezamăgiți de oferta Festivalului, deși calitatea acestora a fost înaltă. Trupe străine de teatru propriu-zis, adică nu teatru-dans, lanternă magică, procesiune stradală ș.a., au fost relativ puține și nu tocmai faimoase. Cu toate acestea, în ciuda eforturilor, nu le-am putut vedea pe toate. O impresie puternică a produs spectacolul dur cu piesa *Frig* a dramaturgului suedez Lars Norén, prezentată de Teatrul Național al Comunității Franceze din Belgia. Uciderea „cu sânge rece” a unui tânăr minoritar de către un grup de colegi de clasă a fost pusă în scenă cu rigoare, fără urmă de edulcorare. Cruzimea, când ne izbim de ea, suntem înclinați să o calificăm drept „inumană”. Spectacolul ne face să reflectăm dacă nu cumva ea este o trăsătură „umană, mult prea umană” (vezi Nietzsche). Compania japoneză Chiten a oferit o interesantă versiune interculturală a piesei lui Cehov, *Unchiul Vanea*. Nu s-a încercat deloc imitarea spiritului rusesc, ci regândirea piesei cu mijloacele specifice teatrului japonez. Acțiunea se petrece practic pe și sub un pian, pe care Sonia stă nemișcată, cu excepția unor ondulări minimale, în tot timpul spectacolului. Profesorul este interpretat, surprinzător, de un actor tânăr. Astrov își spune lungul monolog ecologist aplecat asupra unui vizor de lunetă, în timp ce pe un ecran defilează hărțile regiunilor devastate ale Terrei. Elena Andreevna se manifestă ca o isterică, martelând fonemele limbii japoneze. *Unchiul Vanea* este cel mai aproape de imaginea consacrată a rolului. Toate personajele (fără dădacă și soacră, ambele eliminate), sunt mereu pe scenă, iar liniile câmpului energetic variabil care le leagă sunt bine marcate, chiar în absența dialogului. Famosul teatru *La Mamma* din New

York, împreună cu compania *East Coast Artists*, a adus un spectacol despre care se auziseră deja multe lucruri bune, mai ales că avusese o cronică favorabilă în „New York Times”: *Waxing West (Epilând spre vest)*. Piesa este scrisă cu inteligență, vervă și imaginație de compatrioata noastră Saviana Stănescu, care face o strălucitoare carieră internațională. Drama emigrării și a clivajelor culturale este tratată, aici, într-o modalitate artistică originală. Piesa este construită nelinear, cu glisări temporale care sporesc *suspense*-ul. Este vorba de o fată care părăsește România, la îndemnul mamei, pentru a duce o viață mai bună în Statele Unite. Ea se confruntă cu mentalitatea puțin cam conformistă a logodnicului său și cu cea absurd nonconformistă a surorii acestuia, o lesbiană entuziastă. Are nostalgia fratelui mai mic, cu care avea o relație de stimulare reciprocă, emoțională și intelectuală. Se apropie de un *homeless* rupt de realitate, care visează să plece în Irak, nu pentru a face războiul, ci pentru a merge pe urmele lui Ghilgameș. Tot timpul, eroina este bântuită de fantezmele Ceaușeștilor, a căror reprezentare pe jumătate demonică (doi vampiri), pe jumătate ironică (doi caraghioși), este o reușită, atât a autoarei, cât și a interpreților americani Grant Neale și Alexis McGuiness. Excepțională este Kathryn Kates în rolul mamei românce, cu o intuiție uluitoare a detaliilor și intonațiilor adecvate. Intertextualitatea fină, ca și replicile de efect încântă tot timpul, dar demersul realist-social și lipsa de artificii regizorale au făcut ca partea snoabă a publicului să strâmbe din nas.

Între spectacolele autohtone, cele ale Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu s-au bucurat, cum era și firesc, de maximă vizibilitate. Excelentul *Experiment Iov* al lui Mihai Măniuțiu este un *remake* dar, prezentat împreună cu *Shoah*. *Versiunea Primo Levi* și cu *Ecleziastul*, ca *Trilogie evreiască*, în ambientul fabricii dezafectate „Simerom”, capătă noi valențe. Dramatizarea textului cam fastidios al lui Primo Levi este mai puțin reușită. Marian Râlea continuă, în această parte, rolul său din *Iov*, fără a aduce vreo noutate. Scenografia, cu trenulețul de lemn, împins de colo-colo, micșorează miza spectacolului. Ori se aduceau niște vagonete de mină, ori un trenuleț electric, de jucărie. Imaginea celor două fete goale, jucându-se cu focul, este eficace. Invitarea la vals lent a publicului de către fetele cernite n-are, însă, niciun rost. *Ecleziastul* este un spectacol interesant și emoționant, cu excepția așa-zisului concurs, inutil lungit, cu probe la microfon, la care sunt invitați, pe rând, actorii-spectatori. Ideea de a-l prezenta pe Ecleziast ca pe un bolnav, aflat în izolare și sub supraveghere, este perfect logică și teatral excelentă. Imaginile scenice asociate versetelor nu sunt nici redundante, nici arbitrare. Marian Râlea face un mare rol, reușind să transmită atât filosofia, cât și poezia textului. Tot un *remake* este celebrul spectacol din Tramvai, al lui Gavriil Pinte, jucat, de data aceasta, de actorii Teatrului Național „Radu Stanca”. Tot o noutate constă în utilizarea piesei muzicale *Dimineața după nuntă* de Ion Voicu. Ca și la edițiile precedente, *Un tramvai numit Popescu* a fost unul dintre punctele forte ale Festivalului. Andryi Zholdak a reluat succesul său mai vechi cu *Othello?*, dar a adus și recenta sa premieră *Viața cu un idiot*, un spectacol puternic și inovator în plan formal. Radu Alexandru Nica a prezentat marile lui succese *Vremea dragostei*, *vremea morții* și *Balul*, ambele impecabil interpretate și strălucitor regizate, deși am rezerve în privința acurateții stilistice și ideologice a celui de-al doilea. Andrei Șerban a fost prezent cu *Pescărușul* sibian, un mare spectacol – ale cărui semnificații subtile se îmbogățesc pe măsură ce reflectezi la el, în timp – și cu trei spectacole realizate la Cluj: controversatul *Purificare* după Sarah Kane, *Rock'n Roll* de Tom Stoppard și *Don Juan în Soho* de Patrick Marber. Despre primul s-a scris mult, și vrute, și nevrute. El este lucrat

Foto: Claudiu Rusu



Ada MILEA în *Nasul* după Gogol

cu adâncă înțelegere a textului, regizorul reușind să sudeze și să inspire o echipă admirabilă de actori. Piesa lui Tom Stoppard este una dintre cele mai bune, din câte cunosc, ale teatrului contemporan. Istoria sistemelor politice din Estul și din Vestul Europei, între 1968 și 1993, este ingenios pusă în scenă, prin interacțiunile dintre două grupuri de personaje, unul la Cambridge, altul la Praga. Iluziile, minciunile, eroismele și tranzacțiile se succed, dar și coexistă, uneori chiar în prezentul aceluiași individ. Atmosfera culturală a anilor în care muzica pop a jucat rolul de emblemă culturală este excelent reconstituită. Deși prezentat ca spectacol-lectură, finisarea este aproape completă. Actorii se depășesc pe sine (uluitoare, Miriam Cuius!), ceea ce arată, din nou, forța mobilizatoare și inspiratoare a lui Andrei Șerban. *Don Juan în Soho*, deși semnată de talentatul Patrick Marber, autorul excelentului *Closer*, este o rescriere stângace, actualizată precar, a piesei lui Molière. Andrei Șerban găsește soluții scenice ingenioase, păstrează un ritm alert, actorii sunt foarte buni, iar cei doi tineri, în care autorului i-a plăcut să-l dedubleze pe valet, cunoscuți din *Purificare*, sunt fermecători. Degeaba. Din păcate, continui să cred că este ca și imposibil să faci un spectacol bun dintr-o piesă proastă. *Capra...* prezentată de Teatrul ACT din București, nu este o piesă proastă, dimpotrivă, e bine scrisă, cu suspense, dezvoltare abilă și replici savuroase, bine înlănțuite. Se simte mâna de maestru a lui Edward Albee. Subiectul este, însă, atât de stupid, încât spectacolul cade în comic involuntar. Chiar în această interpretare actricească admirabilă, cum să iei în serios relația amoroasă dintre un arhitect de succes și o capră, oricât de tandră și docilă ar fi aceasta? Tot timpul reprezentăției n-am făcut decât să rememorez simpatice anecdote cu zoofili. Finalul, în care soția își ucide rivala, trimite la zicala cu „capra vecinului“. Teatrul de Comedie a prezentat versiunea sa a *Revizorului* lui Gogol, cu care colectivul se mândrește. Deși interpretarea lui George Mihăiță este ieșită din comun (parcă ar fi Kutuzov, relaxându-se la București, în 1806) ea nu poate să scoată spectacolul din regizoriu și vulgaritate. În schimb, *Nasul*, tot după Gogol, regizat de Alexandru Dabija la Sibiu, pe muzica Adei Milea, este o bijuterie de teatru cabaret, de văzut și revăzut.

Ciclul de spectacole-lectură cu texte contemporane, a fost supervizat de Sebastian Vlad Popa, care a monitorizat, după fiecare spectacol, o dezbatere la care au participat și doi critici: unul literar și unul de teatru. Bineînțeles, după discursurile celor dinainte pregătiți, au urmat intervențiile din auditoriu. În felul acesta, discuțiile au avut miez și anvergură. Rare au fost situațiile stânjenitoare, în care niciunul dintre cei doi critici nu rezona cu textul supus analizei, caz în care moderatorul se vedea obligat să-și asume rolul de „avocat al diavolului“. Interpretarea textelor a sugerat mai mult lectura decât spectacolul-lectură, reamintindu-ne de cât suflet punea altădată regretatul Virgil Flonda în pregătirea acestor evenimente.

Dansuri și procesiuni

În edițiile trecute, spectacolele de dans și cele de stradă erau doar complemente agreabile ale ofertei principale, din săli. De data aceasta, ele au constituit un punct central de atracție. Pavilionul construit pentru Gala UNITER a constituit un spațiu propice pentru spectacolele de teatru-dans, iar orașul însuși a fost un decor magnific pentru spectacolele de stradă, sofisticate și somptuoase. Nu am reușit să înțeleg demersul lui Marie Chouinard, considerată o nouă Pina Bausch. Coregrafia minimalistă, mișcările sacadate, repetările plicticoase mi-au făcut nesuferită chiar muzica lui Chopin. În schimb, spectacolul trupei *Vertigo* din Israel

a fost cu adevărat unul de teatru-dans, nu unul pur coregrafic, el punând într-o lumină insolită relațiile de cuplu. Coregrafiile rafinate, mai puțin legate de teatru, au oferit *Ballet Actuel* din Franța, într-o vestimentație albă, ce stiliza corsetul, și *Polish Dance Theatre* care, alături de muzica lui Bach, a propus și sonorități mai rar auzite. Pe scena din Piața Mare a evoluat spectaculos *Sheketak* din Israel, cu o percuție și mișcare demente, în descendența demersului trupei *Stomp*.

Compania *Carabosse* a prezentat o iluminare magnifică, făcând din Sibiu un oraș din basmele cu zâne. Trupa *Oposito* a uluit printr-un spectacol inspirat din luptele de tauri. Instalațiile cinetice care au pătruns în Piața Mare aminteau de cele mai reușite sculpturi ale lui Tinguely, iar acțiunea spectaculoasă a mașinărilor suspendate, care-și aruncau umbrele pe zidul Bisericii Catolice, oferea o consolare celor care nu au apucat să vadă marele spectacol *Orlando Furioso* al lui Luca Ronconi, de la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut. Într-un fel, a fost mai spectaculos decât la Carnavalul din Rio, deoarece acolo procesiunile trec pe stradă, iar spectatorii le admiră de pe margine și de la ferestre. Aici, în Piața Mare, spectacolul se desfășura printre spectatori, echipa auxiliară reușind să manevreze perfect masele de oameni, astfel încât totul să se desfășoare firesc și spontan, dar fără momente haotice.

Ar fi nedrept să nu menționăm și frumoasele expoziții pe care am apucat să le vedem între două reprezentații. Sebastian Vlad Popa a fost curatorul unei expoziții de carte veche de teatru din colecția Brukenthal. Roswitha Hecke a prezentat o interesantă colecție de fotografii ale lui Peter Zadek, făcute într-un interval cât o viață de om, ele dovedind că regizorul a fost, la orice vârstă, un rebel.

După tot ceea ce ni s-a oferit de către echipa sibiană condusă de Constantin Chiriac, sub sloganul *Next*, nu putem decât să ne întrebăm, cu un frison de nerăbdare, ce ni se pregătește în viitor. *What next?*

Ion PARHON

Din culisele unui festival fără frontiere

Ziariștii mai dezbat și acum problema fundamentală a Festivalului sibian : 68, 69 ori 70 de țări? Oricum, frontierele Festivalului, de la debutul de-acum 14 ani, s-au lărgit până la... dispariție. Căci dincolo de europeni, de africani, de americani, am asistat și la o adevărată „invazie” japoneză. Ea s-a făcut simțită pe scenă, prin numeroase spectacole excelente, ca acel *Unchiul Vanea*, de o stranie modernitate, sau prin discursul coregrafic din *Finks*, dar și printr-o prezență devenită familiară pe străzi și sub „ciupercile” bistrourilor de pe bulevardul Bălcescu, ori prin amabilele informații oferite de „voluntari” ai acestui Festival, sosiți, ca și unii critici și jurnaliști, din Țara Soarelui Răsare. „Invazia” a fost încununată printr-un cocteil onorat chiar de domnul Kanji Tsumi, ambasadorul Japoniei la București, unde ospitalitatea domniei-sale, dovedită într-o surprinzător de bună limbă română, dar și prin bucatele seducătoare, desigur tot japoneze, alături de vinurile românești, a reușit să sfideze ploaia torențială ce s-a abătut asupra Clubului de noapte al Festivalului. Dispariția barierelor lingvistice și culturale s-a făcut simțită, însă, aproape în fiecare