

Iași

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret

Andreea DUMITRU

Arta ca dar*

Nu cred că mă înșel când observ că frenezia ce a sangvinizat subit stagiunile noastre poate fi explicată și prin înmulțirea programelor publice de finanțare, pe care instituțiile de spectacol au învățat, în fine, să le acceseze cu mai mult ori mai modest folos. Sub pretextul „Anului European al Dialogului Intercultural”, de pildă, o sumedenie de festivaluri, parteneriate, coproducții, ateliere s-au ivit, cu o discreție pe care doar consultarea listei de „evenimente”, afișată pe site-ul AEID, ar putea-o lămuri. Dacă aș lua în calcul doar domeniul despre care ne pronunțăm în paginile revistei, aș spune că, la prima vedere, prea puține finanțări au ajuns la „beneficiar” de anvergura Festivalului Shakespeare, însă ideea lui Emil Boroghină era de mult o construcție tenace, robustă, garantată, în primul rând, de o complicitate a valorilor și mai puțin de diverse resurse conjuncturale. Să nu ne plângem, însă, și să recunoaștem că, în general, se „experimentează” la fel de bine și pe bani europeni, și pe bani publici. Programul „Iași – 600 de ani de atestare documentară” s-a urnit cu greu, însoțit, în presa locală, de un cor de nemulțumiri cu privire la calitatea, rostul sau vizibilitatea proiectelor anunțate. Cu toate astea, de bine de rău, multcriticatul program ce ar trebui să propulseze orașul – și încă rapid, în opinia inițiatorilor! – spre rangul de Capitală Culturală Europeană, nu se dovedește cu totul falimentar. Nu atâta timp cât de generozitatea (preelectorală sau nu) a edililor au știut să profite instituții în care viața părea să pulseze și înainte de „Iași 600”. Restul preferă în continuare letargia sau mimează starea de lucru sub molozul unui perpetuu șantier.

Despre cum poate fi depășit complexul provinciei culturale – în care l-au izolat și mai mult falsa polemică a *Evangelhiștilor* de la Ateneul Tătărași ori cazul „Tanacu” – două exemple mi-au stat la îndemână în cele câteva zile petrecute la Iași. La începutul de octombrie, aici erau în plină desfășurare nu doar Bienala de Artă Contemporană Periferic, ajunsă la ediția cu numărul 8, ci și **Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret**, organizat – în premieră – de **Teatrul „Lucefărul”**, Iași. Aparent, nicio legătură între evenimente, și totuși e interesant să constăți cum simpla conviețuire într-un context îi somează pe adevărații artiști să identifice și să se aplece asupra aceluiași teme...

În 2007, Periferic își formula unul dintre conceptele curatoriale prin întrebarea: „De ce copiii?”, urmărind să aducă în centrul dezbaterii publice – prin conferințe, workshopuri și expoziții – „problema abandonului acestora, în sens larg”. După un an, tema rămâne dureros de actuală: potrivit statisticilor Autorității Naționale pentru Protecția

* Îmi îngădui să împrumut aici conceptul propus de Dora Hegyi pentru Bienala Periferic 8, căci mi se pare potrivit nu doar pentru Festivalul „Lucefărul”, ci și ca formă de protest împotriva aceluia care, tot *înțierând* pe micile ecrane, la adăpostul marilor trusturi media, libertatea de expresie a tinerilor creatori, nu mai sunt în stare să priceapă sensul celei mai puțin negociabile definiții a artei.

Drepturilor Copiilor, la sfârșitul lunii iunie, peste 100 000 (!) de minori aveau mama, tatăl sau amândoi părinții plecați la muncă „afară”. Cifre năucitoare, drame reale (dintre care multe localizate, după cum se știe, în județele Moldovei), consecințe dezastruoase pe termen lung, în plan individual, dar și social, iar de cealaltă parte – o revoltătoare lipsă de răspuns, de alternativă din partea societății civile. În același timp, o realitate pe care, iată, un grup de artiști își propuneau s-o semnaleză și s-o radiografieze.

Nu voi exagera spunând că i-am recunoscut pe toți acești orfani ai tranziției în sălile de spectacol ale Teatrului „Lucefărul”, în timpul festivalului cu același nume. Deși, uneori, mi s-a părut că-i zăresc în penumbră – pâlcuri de copii *altfel* decât cei din jur, atenți și parcă absenți, însoțiți de supraveghetori, iar nu de părinți sau bunici. După cum mi s-a părut că-i recunosc și în puberii plictisiți, picați în sala de spectacol ca pe o planetă străină, căutându-se în întuneric cu ajutorul telefonului mobil sau așezând între ei și universul sonor al scenei căștile iPod-ului. Or, astfel de întâlniri nu au cum să te lase indiferent: a fi spectator la producțiile teatrale create pentru copii e și un prilej de interogație cu privire la destinul unei comunități, la problematica publicului și a receptării estetice. Pot părea vorbe mari, dar, în lumea fără părinți în care cresc acești copii, în mediul politic, social și cultural cvasimanelizat pe care învață de pe-acum să-l tolereze, ele par să conțină un dram de decență și adevăr.

Ideea Oltiței Cîntec, director artistic al Festivalului, de a propune un singur eveniment pentru etaje de înțelegere diferite (căci „Lucefărul” e destinat unui public eteroclit, cu vârste între 7 și 18 ani), mi s-a părut la început destul de riscantă. Cu atât mai mult cu cât era plasată sub deviza „diversitate și dialog”, aproape un slogan la modă în anul interculturalismului. Din fericire, Oltița Cîntec nu s-a mulțumit cu suma unor spectacole de gen pescuite de prin țară ori de aiurea, apoi invitate în pripă la Iași. A țintit spre creațiile celor mai titrați și inventivi păpușari și marionetiști pe care îi descoperise pe scenele lumii, ori despre care doar citise, și chiar dacă nu le-a putut „deturna” tuturor planurile făcute din vreme, selecția finală



Hamlin





Olga FELGEMACHER și
Craig MARTIN („Flexitoon“)

tot a avut varietate și pânăș. Astfel, în aripa liliputană a FITCT, artiști din Cipru, Elveția, Franța, Indonezia, Rusia, Spania, SUA și Ucraina au avut ocazia de a se urmări reciproc și cunoaște, de a face schimb de soluții și tehnici. În plus, copiii și-au exersat urechea pentru diversitatea lingvistică a lumii lor, ascultând replici rostite în mai multe limbi. Fiecare reprezentație a fost precedată de lectura unui *synopsis* ce funcționa ca un excelent catalizator de suspans. Imaginați-vă reacția de arc voltaic a unei săli cu prichindei de vârstă (pre)școlară la aflarea veștii că în spectacolul ce stă să înceapă își va face apariția un îmblânzitor de... șobolani!

Hamlin, căci despre povestea micului fluierar este vorba, i-a inspirat pe păpușarii americani Olga Felgemacher și Craig Martin, artizanii Companiei „Flexitoon“ (1979) și ai unuia dintre cele mai amuzante și inteligente spectacole: inepuizabil în efecte, ireproșabil ca realizare și tehnică de mânuire, impecabil ritmat (cum numai 30 de ani de experiență în televiziune, publicitate și animație pot antrena), delicat, dar și exuberant, în funcție de temperamentul personajelor, dar mai ales cu multă grijă pentru felul în care e tradusă povestea într-o lume acaparată de lăcomie și bani. Am stat de vorbă cu Olga și Craig, maeștri ai *entertainment*-ului, aș spune pentru orice vârstă (tatăl lui Craig a fost, de altfel, actor de vodevil), dovadă și momentul dăruit publicului după o reprezentație extrem de solicitantă, când au dezvăluit trucuri de... numerologie grafică și știința de a fabrica o păpușă pe mână. Care e secretul Flexitoon? Arta de „a face fiecare imagine memorabilă“ și pasiunea de a le furniza copiilor noțiuni elementare de conduită socială, cum sunt compasiunea față de infirmi (micuța Bree din *Hamlin* e o păpușă în... cârje) sau (foarte americanescul) precept: „A deal is a deal“ (aparent, literă de lege, în fond, o vorbă goală, ca mai peste tot). Pentru Olga și Craig, a face teatru pentru

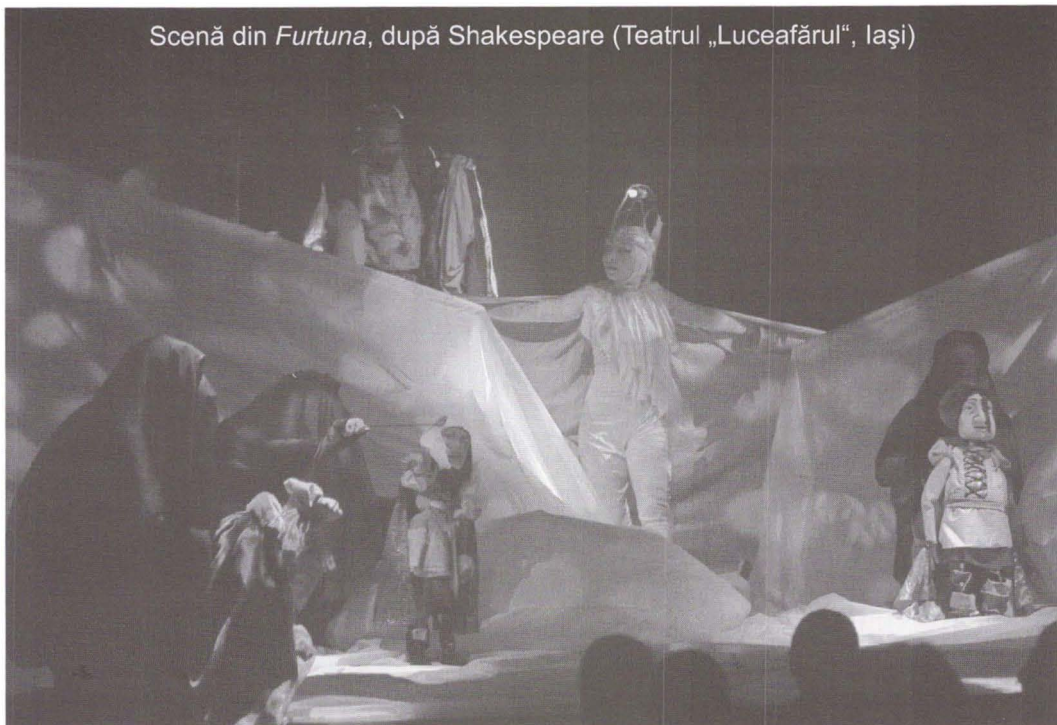
Demonstrație de teatru *karagöz*

copii înseamnă „responsabilitatea de a avea control asupra minților lor“. Le-am vorbit, la rândul meu, despre un alt *Hamelin* care face apel la conștiință – cel al spaniolului Juan Mayorga, un text cu final mai puțin... expansiv. De ce nu?, însă în spectacolul creat de Flexitoon, chiar și cei care nu-și țin cuvântul pot găsi calea iertării. Am fost uimită să aflu că cei doi parteneri nu călătoresc foarte des, întrucât finalizează producția unui nou serial TV, *The Hamptoons*, iar în paralel se pregătesc să deschidă The Flexitoon Puppet Theatre, prima scenă de profil din Manhattan!

Diversitatea genurilor abordate în Festival mă împiedică să ierarhizez în vreun fel spectacolele vizionate de-a lungul a două zile. Rare, și de aceea, prețioase, sunt, poate, în această artă plină de resurse și surprize, tehnicile aparent oculte de intruziunea noilor medii de comunicare pe scenă. Așa se explică de ce la finalul singurului spectacol de tip *karagöz*, **Copacul bântuit**, prezentat de Teatrul de umbre „Cristodoulos Paphios“ din Nicosia (Cipru), păpușari și copii s-au repezit spre interpret (dramaturg, regizor și scenograf totodată), pentru a afla cum funcționează siluetele din spatele ecranului, iar acesta, fără a mai apuca să-și ștergă sudoarea de pe frunte, a făcut pasionate demonstrații oricărui doritor. Siluetele, create din carton special, pictat și traforat, sunt mânuite cu ajutorul uneia, cel mult a două tije, de unde și schematismul plin de farmec al mișcărilor. Atmosfera spectacolului nu e defel sofisticată, predomină oralitatea gălăgioasă, populară, căci în *Copacul bântuit* apar oameni simpli și diavoli, au loc cotonogeli pe cinste și metamorfoze sumare, care fac deliciul copiilor.

O tehnică de mânuire similară a descoperit pe cont propriu talentatul scenograf Mihai Pastramagiu, încercând să găsească soluții pentru textul propus Teatrului

Scenă din *Furtuna*, după Shakespeare (Teatrul „Luceafărul”, Iași)



„Gulliver” din Galați de regizorul Attila Vizauer. **Facerea lumii** este, în fond, o fascinantă versiune a Genezei, așa cum s-a transmis în *Popol Vuh*, cartea sfântă a mayașilor. Dincolo de generozitatea ideii de a le împărtăși copiilor o narațiune puțin accesibilă, publicul numeros din sala mare a Teatrului „Luceafărul” a fost impresionat de rafinamentul liniilor și culorilor de vitraliu folosite pentru a reproduce nu numai universul civilizației mayașe, ci și pentru a da profunzime siluetelor de făpturi mitologice și animale proiectate pe două ecrane (unul pentru lumea zeilor și celălalt, aflat dedesubt, pentru... experimentele terestre ale acestora). La fel de mult a impresionat efortul actorilor de a mânui cu eleganță (în pofida numeroaselor articulații și tije) ineditele creații realizate din fibră de sticlă.

L-am regăsit pe Mihai Pastramagiu la fel de inspirat, combinând cu pasiune culori, materiale și tehnici, în premiera absolută a Teatrului „Luceafărul”, **Vrăjitoarea pofticioasă**, un spectacol în regia lui Ion Ciubotaru, având-o în „rolul titular” pe Cristina Anca Ciubotaru, de nerecunoscut sub machiaj și costum, dar într-o formă de invidiat. Sala Studio a fost pur și simplu neîncăpătoare la această deschidere de Festival, o premieră absolută și pentru autorul textului, cunoscutul prozator ieșean Dan Lungu. L-a convins să devieze spre un cu totul alt gen de ficțiune decât cel explorat în romane și hrănit din propria experiență de viață în comunism, Oltița Cîntec, în ipostaza de inițiatore și coordonatoare a proiectului de lecturi publice *dramatis*, prin care Teatrul „Luceafărul” a reușit să impună pe piața dramaturgiei autohtone un grup de excelenți autori ieșeni: Dan Lungu, Cătălin Mihuleac, Lucian Dan Teodorovici și Florin Lăzărescu. Doar primii trei dintre ei se regăsesc în antologia apărută la Editura Cartea Românească și lansată la început de Festival. Firește că scriitura din piesa *Nuntă la parter* are cu totul altă miză decât cea exersată de același Dan Lungu în *Vrăjitoarea pofticioasă*, un text scris mai întâi de dragul copiilor săi (personajele, un soi

Ceaușescu în aceeași cuvântare în termenii următori: „Dar prin *realism socialist*, noi trebuie să înțelegem a trata problemele realității societății în spiritul concepției noastre despre lume și viață. În acest sens, realismul socialist este o *necesitate* (s.m., M.M) și trebuie să stea la baza întregii noastre activități literare, dacă vrem să avem o literatură bună, o literatură care să contribuie la formarea conștiinței sociale a omului nou“. Nici urmă de echivoc în spusele *Conducătorului*. Realismul socialist era reactivat și readus la rangul de doctrină de partid și de stat.

Același Zaharia Stancu pune degetul pe rană în extrem de „vătuia“ lui intervenție: „S-a întâmplat că au fost oprite câteva articole, s-a întâmplat că unele cărți au fost scoase din planurile editoriale și oamenii, unii au înțeles că e vorba despre instituirea, în munca noastră a scriitorilor, a unei situații care a fost în trecut, care mie mi se pare destul de îndepărtată –1948, 1950, chiar după 1950“. Ceaușescu nu făcea decât să confirme respectivele „înțelegeri“. Degeaba plusa Zaharia Stancu în intervenția sa: „Noi am scris articole în presa literară și în presa cotidiană, în *Scânteia*, în care am căutat să înlăturăm aceste păreri care, după părerea noastră, sunt greșite. *Nu se poate confunda conținutul documentelor cu greșelile, erorile, temerile unor oameni din aparat, care sunt puși să lucreze cu scriitorii*“ (s.m., M.M). Or, Ceaușescu tocmai legitima „confuzia“ în cauză. Precizând, ca să nu mai existe niciun dubiu, că „toată presa este de partid, nu există presă fără de partid în România, așa cum nu există literatură fără de partid“.

Nu era vorba, așadar, despre niciun fel de „greșeli, erori sau temeri“. „Oamenii din aparat“, cum îi numea Zaharia Stancu, puneau deja în practică negreșit *Tezele*. La 4 august 1971, Ceaușescu le spusese celor aflați la Neptun: „avem nevoie de o literatură militantă socialistă, nu de tot felul de... Sigur, fiecare poate să scrie ce vrea, e adevărat. Dar noi suntem în drept să promovăm ceea ce considerăm că ne servește“.

Despre efectul imediat în viața teatrală a promovării doar a „ceea ce ne servește“, despre modul în care au detonat în aceste medii *Tezele* din iulie 1971, avem mărturia prețioasă a regretatului regizor Vlad Mugur, pe atunci încă director al Teatrului Național din Cluj (cf. Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, seria „Galeria Teatrului Românesc“ – supliment al revistei *Teatrul azi*). Au fost drastic revizuite repertoriile de-abia întocmite pentru stagiunea ce urma să înceapă în toamnă, au fost scoase preventiv toate titlurile considerate neconvenabile sau „cu probleme“, cum se spunea în limbajul vremii, iar în instituțiile de spectacole se instaurase teroarea. Respectivetele temeri care au generat oportuniste și lașități fără număr, vor persista și se vor amplifica până la căderea regimului comunist în decembrie 1989. Peste tot a funcționat „privirea peste umăr“, devenită regulă de existență în România. Bunăoară, un document aflat în Arhiva Teatrului Național din Cluj, *Proces-verbal luat azi, 7 aprilie 1977 la Ședința COM și BOB și a Comitetului Sindical* (reprodus în volumul al II-lea al cărții *Viața teatrală în și după comunism*, ed. cit.), o arată pe o anume regizoare ferm convinsă de faptul că „*Revizorul* nu este o piesă indicată acum, e o piesă cu niște antecedente“.

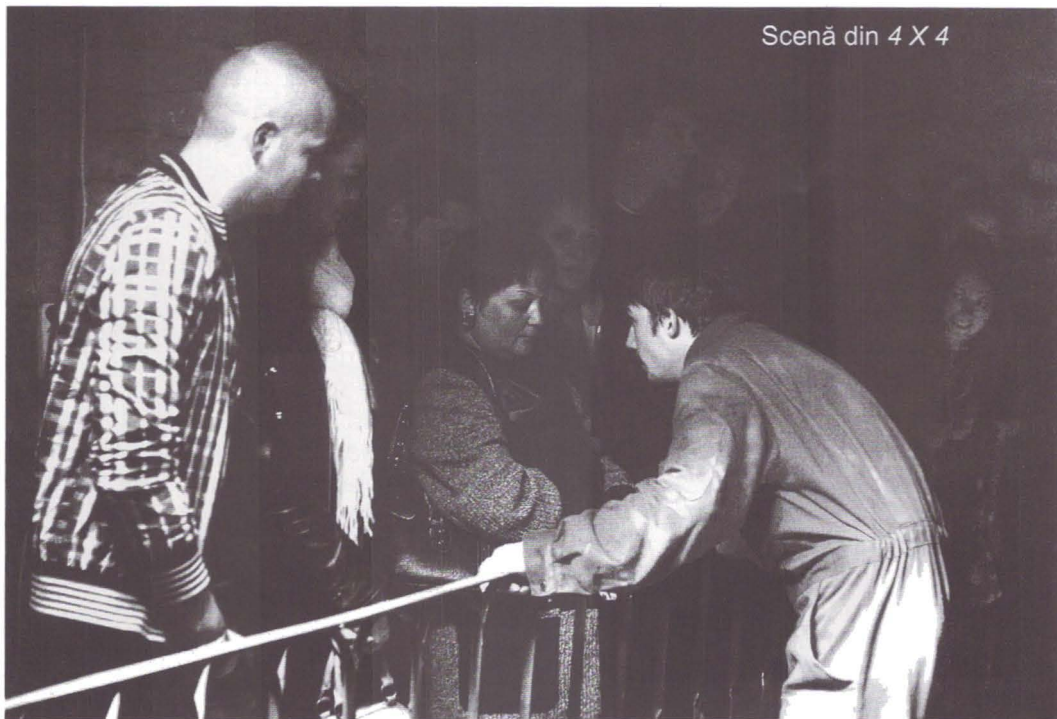
Ca efect al *inițierii asiatică* și al spectacolelor pe care Ceaușescu le-a văzut cu ocazia respectivului periplu (spectacole de genul *Fata cu părul cărunt*), deja la 4 august 1971, Nicolae Ceaușescu le va spune scriitorilor: „Anul viitor avem 10 ani de când s-a terminat cooperativizarea. Noi tot așteptăm ceva de la scriitori, dar văd că se lasă mult așteptați“. *Conducătorul* își va explicita imediat așteptările: „Un balet pe tema aceasta a cooperativizării, o *piesă de teatru* (s.m., M.M.) care să reprezinte satul din trecut, moșierii, chiaburii, viața aceasta, eliberarea, toate

frământările acestea cu cooperativizarea, și pentru și contra, și viața de astăzi“. Așteptarea nu va mai dura mult. Va fi cine să o împlinească. Și pe scenă, și în ciclul “Oameni ai zilelor noastre“ pe care foarte curând culturnicul Dinu Săraru, ajuns șef al Redacției culturale din TVR, îl va introduce degrabă, distrugând însăși ideea de teatru TV. Iar plecarea sa din Televiziune, la cârma Teatrului Mic, nu va aduce izbăvirea.

4. Din cele patru stenograme reproduse de Liviu Malița în cartea *Ceaușescu, critic literar* rezultă că la întâlnirile cu scriitorii pe care le-a avut Nicolae Ceaușescu în arcul de timp cuprins între anii 1971 și 1975, au luat parte un număr relativ mic de dramaturgi. E vorba despre Aurel Baranga (cu două participări, la 21 septembrie 1971 și la 4 februarie 1972 și cu lungi luări de cuvânt în ambele ocazii), despre D. R. Popescu (prezent la reuniunile de la 4 februarie 1972 și de la 2 aprilie 1975, și cu o intervenție la prima dintre ele), despre Mircea Radu Iacoban (cu două prezențe, la 4 februarie 1972 și la 2 aprilie 1975 și o luare de cuvânt la întâlnirea din 1972), despre Sütő András (prezent în calitate de vorbitor la întâlnirea din 1972, însă doar fizic la cea din 1975), despre Dan Tărchilă (prezent la reuniunea din 2 aprilie 1975, fără a interveni în discuțiile oricum sumare) și despre Horia Lovinescu (cu o situație asemenea). Au mai participat pe lângă dramaturgii menționați și o seamă de scriitori în a căror fișă de creație figurează și scrierea de piese de teatru. E vorba despre Eugen Barbu (prezent la întâlnirile din 21 septembrie 1971, 4 februarie 1972 și la cea din aprilie 1975, cu intervenții lungi în primele două ocazii), despre Titus Popovici (cu o situație identică celei a lui Eugen Barbu), despre Kovács György (prezent și luând cuvântul la 4 februarie 1972), despre Marin Preda și despre Fănuș Neagu (ambii prezenți la ședința din 1975).

Dintre cei cunoscuți mai cu seamă în calitate de scriitori de literatură dramatică, cele mai ample și mai sfârșitoare intervenții le are, de departe, Aurel Baranga. Debutând literar încă de pe vremea *Sburătorului* lui E. Lovinescu (pe care l-a vizitat pentru prima oară, după propria mărturie, în 1928, adică la vârsta de 15 ani), autorul primului text al Imnului de Stat al nou proclamatei Republica Populare Română, admite, în tinerețe, să scrie ca „pe vremea Ofeliei Manole“, pe care o incriminează în luarea de cuvânt din septembrie 1971; intrat în conflict, la un moment dat, cu politrucul N. Moraru, căci își permisesese să afirme, pe marginea uneia dintre conferințele acestuia, că „noi credem că lucrurile stau altfel“, este pus la punct de Ion Călugăru, care proceda la clarificări „pentru Baranga și pentru alții“ ce erau acuzați că au semănat confuzii ideologice (cf. Ana Selejean, *Trădarea intelectualilor ; Reeducare și prigoană*, Editura Cartea Românească, București, 1975), semnatar, împreună cu N. Moraru, al piesei *Pentru fericirea poporului*, pe care o va rescrie ca unic autor în 1958, dându-i numele *Anii negri*, impus ca unul dintre „pontifii“ comediei socialiste de moravuri, după ce, la 25 februarie 1954, i se joacă pe scena Naționalului bucureștean *Mielul turbat*, o vreme director adjunct al respectivului Teatru, redactor-șef la *Urzica*, membru în C.C. al PCR, Aurel Baranga reprezintă un caz spectaculos de supraviețuire politică în atât de tulburile comunism românesc. Baranga va rezista în pofida faptului că fiul său, actorul Hary Baranga, va părăsi țara, lucru considerat ca deosebit de grav de conducerea partidului, ba chiar o vreme va funcționa în calitate de crainic la Serviciul românesc al *Europei libere* (despre trecerea lui Hary Baranga pe la Radioul de la München avem mărturii relativ convergente de la René Al. de Flers în *Radio Europa Liberă și exilul românesc*, Editura Vestala, București, 2005, și de la Ioana Măgură Bernard în cartea *Directorul postului nostru de radio*, Editura Curtea veche, București, 2007,

Scenă din 4 X 4



patru grupuri, fiecare având drept semn de recunoaștere o altă culoare și parcurgând traseul spectacolului (alcătuit din patru „stații” și interstii-expoziție) într-o altă succesiune. Însă 4 x 4 este și o metaforă pentru cinismul unei societăți de parveniți, despre deformarea până la nerecognoscibil a corpului social (așa cum se întâmplă și cu *bietele corpuri* spulberate de bolizi pe șoselele patriei), pe scurt, o imagine la fel de elocventă pentru prezent precum cea surprinsă de Dan Perjovschi în invenția sa lingvistică *Malldova*, înscrisă pe zidurile Băii turcești.

„4 x 4 este un material dramatic pe care l-am scris special pentru Iași, pentru că am simțit că reacționez direct la realitățile acestui oraș”, declară Alexandra Badea, promotoare fidelă a unui teatru angajat și interogativ. Nu toate secvențele excelează la nivel dramatic, deși toate reflectă acute stări conflictuale. Uneori, incompatibilitățile sociale sunt prea strident afișate, reductibile la simple atitudini-cliseu (amintind retorica unui Rodrigo García). Regizoarea știe totuși că importantă pentru percutanța mesajului său e mai puțin virtuozitatea scenariului, cât modularea lui spațială, accentele pe care spectatorul le va așeza el însuși (după ce va fi parcurs traseul montării), reconstituindu-l mental, retrospectiv. Într-o stație, o poți întâlni pe adolescenta sinucigașă al cărei gest e analizat iar și iar de un prieten ce a reușit să supraviețuiască teribilului *malentendu* cu lumea pe care îl presupune (înțelegem ironia implicită: opinia publică vorbește aici) adeziunea la curentul *emo*. În această secvență, publicul e așezat de-a lungul pereților dintr-o încăpere a Băii turcești, iar cele două personaje se învârt până la vertij, în sens invers, în planuri distincte, în jurul unui centru real. O altă secvență dispune spectatorii de-a lungul unui coridor îngust (acolo unde cândva se aflau cabinele de schimb), în timp ce de partea cealaltă, două tinere invocă, pe ton patetic-sfidător, pseudomiturile copilăriei trăite

Scenă din 4 X 4



în comunism și cumplitele deziluzii ale adultului inadaptat de astăzi. Poate cel mai interesant episod este cel care-l opune pe supporterul naționalist și habotnic al unei echipe de fotbal („Tata îmi zice: Băi, să nu dai niciodată într-unul care ține cu țara!“) graffer-ului lucid și revoltat („crima mea e spulberarea iluziilor“, „Da-ul lor e NU-ul meu!“). Cei doi se atacă reciproc în spațiul limitat al unei fose, în timp ce publicul privește de sus performanțele atletice ale actorilor, dar nu pasiv, căci riscă oricând să fie interpelat ori direct vizat de armele... lichide ale confruntării. În fine, o ultimă secvență aduce în prim-plan, cu mai puțină exuberanță, dar mai valabil ca prestație actoricească, exasperarea unor inși nevoiți să facă față exigențelor vieții de familie, carierei și consumerismului devenit a doua natură. „Extremism, discriminare, intoleranță“ – acestea sunt țintele vizate de regizoare și tinerii interpreți, actori și studenți ai Universității de Arte „George Enescu“ din Iași: Radu Ghilaș, Ana Hegyi, Florin Caracala, Alin Popovici, Vlad Baba, Cristina Florea, Cristina Bodnăreanu.

Circuitul 4 x 4 include însă și spațiile expoziționale, identificate și valorificate de Alexandra Badea împreună cu artiștii vizuali Bogdan Damian și Bogdan Vatavu (editorul mensualului ieșean de artă contemporană $p(\text{uncte})p(\text{uncte})p(\text{uncte})$). Proiecțiile sonore și video, lucrările expuse în diferite cotloane, pe scări și pereți, în încăperile părăsite, întregesc ambianța unui spectacol pe care îl reții chiar dacă nu aperi întru totul la el. Imposibila conciliere dintre individ și grupul social, dintre interior și exterior, dintre suprafață și conținut este exprimată, din punct de vedere vizual, în relația fragilă pe care o are cu spațiul grupul pus în situația de a supraveghea jocul – dar nu ca martor liber, ci ascultând de limitări și interdicții (benzile „don't cross!“ sunt pretutindeni). Cu alte cuvinte, un public nevoit să solicite instrucțiuni de folosire a teritoriului în care se mișcă, să admită că are nevoie de a fi ghidat în labirint.

Atât cât am putut urmări din el, Festivalul „Lucaefărul“ pare rezultatul unei selecții exigente și sigure. Probabil că, parcurgând-o de la un capăt la altul, nimeni nu ar considera nefirească, nocivă maturizarea micilor spectatori de la sala Studio în ambianța instalațiilor, *performance*-urilor ori expozițiilor semnate de artiștii generației lor.

Carles CAÑELLAS:

*„Sunt genul de actor
care lasă rolul principal marionetelor“*

*Carles Cañellas este unul dintre cei mai talentați marionetiști europeni. Activitatea sa artistică este legată de Compania Rocamora Barcelona, Spania, pe care a înființat-o în 1982. Din 1987, lui Cañellas i s-a alăturat Susanna Rodríguez, fostă dansatoare de dans contemporan. Producțiile lui Cañellas au participat la peste 220 de festivaluri internaționale de teatru, în 15 țări, pe trei continente, fiind recompensate cu numeroase distincții. Festivalul Internațional din Pisa, Italia (2004) i-a decernat Premiul La Luna d'Argento pentru întreaga activitate, în semn de recunoaștere a contribuției sale la desăvârșirea artei marionetei. Spectacolul **Solista (Solistul)**, selectat să participe la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret (FITCT) „Lucaefărul“, Iași 2008, a obținut Premiul pentru cea mai bună animație la Festivalul Mondial al Artei Marionetei de la Praga (2007).*