

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

**REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT**

**MODALITĂȚI SCENOGRAFICE
ÎN
SPECTACOLUL DE ANIMAȚIE**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. univ. dr. PEPINO CRISTIAN

DOCTORAND:

GABOR ALEXANDRU REMUS

Cuprins

INTRODUCERE	5
CAPITOLUL I . CE ESTE SCENOGRAFIA?	6
CAPITOLUL II. CE ESTE TEATRUL DE ANIMAȚIE?	13
CAPITOLUL III. SPECIFICUL SCENOGRAFIEI TEATRULUI DE ANIMAȚIE	20
CAPITOLUL IV. PROCESUL SCENOGRAFIC ÎN SPECTACOLUL DE ANIMAȚIE	24
IV.1.Textul	26
IV.2.Alegerea spațiului	29
IV.3.Documentarea	32
IV.4.Colaborarea cu regizorul	33
IV.5.Relafia dintre scenograf și colectivul de realizatori	34
IV.6.Schițele. Culoarea și compoziția	36
IV.7.Păpușile și alte obiecte animate	41
IV.8.Decorul și costumele	45
IV.9.Actorii	46
IV.10.Mănuirea la vedere și actorul alături de păpușă	47
IV.11.Spectatorii	49
IV.11.1.Spectatorul copil	50
IV.12.Tipuri de amenajări și dispozitive de scenă pentru teatrul de animație	51
CAPITOLUL V.COMPONENTELE SCENOGRAFIEI ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE	61
V.1.Personajul obiect animat și "recunoașterea" caracterelor	61
V.1.1. Animale și caractere	70
V.2.Personajul în teatrul de animație - între serializare și unicitate	74
CAPITOLUL VI. SISTEME DE CONSTRUCȚIE ȘI ANIMAȚIE. OBIECTE EXPRESIVE ANIMATE	77
VI.1.Obiecte animate cu sistem închis	77
VI.1.1 Păpușile pe mână sau păpușile-mănușă.....	78
VI.1.2.Marionetele	85
VI.1.3.Teatrul de hârtie. Siluete	89
VI.1.4.Siluetele pentru teatrul de umbre	91
VI.1.5.Păpușa ventrilocului.....	94
VI.1.6.Marionete à la planchette	94
VI.1.7.Teatrul pe apă din Vietnam.....	95
VI.1.8. Masca, masca-costum și păpuși mânuite din interior.....	96
VI.1.9. Himerele	97

VI.1.10. Păpușile și marionetele de metamorfoză.....	98
VI.1.11. Materiale ca obiect animat, supuse unor prelucrări temporare în timpul spectacolului.	99
VI.2. Obiecte expresive animate cu sistem deschis	100
VI.3. Alte sisteme de animați.....	101
VI.4. Costumele	102
VI.5. Decorul în teatrul de animație	104
CAPITOLUL VII. CÂTEVA MOMENTE IMPORTANTE ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI DE ANIMAȚIE	106
VII.1. Originile teatrului de animație.....	106
VII.1.1. Teatrul de umbre în Asia	109
VII.1.2. Marionetele cu fire și alte sisteme în Asia.....	110
VII.1.3. Scenografia teatrului de animație în Franța în perioada barocă.....	112
VII.1.4. Opera și teatrul de marionete baroc	117
VII.1.5. Faust și Don Juan în teatrul de animație din Germania	119
VII.1.6. Teatrul de animație la Paris în secolul al 19-lea. Chat Noir	123
VII.1.7. Proiecția video în spectacolele de animație	129
VII.2. Noi tehnologii cu posibilă aplicare în scenografia teatrului de animație.....	134
VII.2.1. Videomapping	134
VII.2.2. Realitatea virtuală.....	135
VII.2.3. Holograma.....	136
CAPITOLUL VIII. TEHNOLOGIA MODERNĂ, DEZVOLTAREA TEHNOLOGICĂ. IMPACTUL ASUPRA SCENOGRAFIEI SPECTACOLULUI DE ANIMAȚIE.....	137
VIII.1. Scenograful virtual	143
VIII.2. Perspective de viitor asupra scenografiei teatrului de animație.....	144
VIII.3. Filmul, televiziunea și teatrul de animație.....	146
VIII.3.1. Jim Henson - Muppets	149
CAPITOLUL IX. STILURI ÎN SCENOGRAFIA SPECTACOLULUI DE ANIMAȚIE.....	152
IX.1. Ce și cum este un stil scenografic?.....	152
IX.2. Stiluri scenografice de fond.....	153
IX.2.1. Stilul Realist.....	153
IX.2.2. Stilul Abstract	155
IX.2.3. Stilul Sugestiv. Simbolic.....	156
IX.3. Stiluri scenografice de formă	156
IX.4. Stilurile tradițiilor	158
IX.4.1. Avangarda și teatrul de animație. Cubism, constructivism, futurism. Personajul "automat"	158
IX.4.2. Stilul naiv. Jarry, Klee, Miro	162
IX.4.3. Stilizarea. Module geometrice. Oscar Schlemmer, Bauhaus, Sophie Täeuber-Arp, Ioana Bassarab	

.....	165
IX.4.4. Expresionismul în teatrul de animație. Bread and Puppet	168
IX.4.5. Peter Schumann - Bread and Puppet.....	168
IX.4.6. Stilul suprarrealist în teatrul de animație. Genty. Boerwinkel.....	173
IX.4.7. <i>Readymade</i> în teatrul de animație. Teatrul de obiecte	175
IX.4.8. Stilizarea. Esențializarea. Reprezentarea parțială. Obraztsov, Joly	177
IX.5. Influența culturală	179
IX.5.1. Richard Teschner. Exotism, suprarrealism, simbolism	180
IX.6. Colajul de componente. Personajul în stil eclectic	181
IX.7. Realismul	182
IX.8. Hiperrealismul	183
IX.8.1. Personaje modelate. Momyx și Juan Baixas	185
IX.8.2. Himerele. Personaje compozite. Taiji Kawajiri. Nicolle Mossoux, Natașa Belova, Ilka Schönbein	186
IX.8.3. Taiji Kawajiri - Teatrul Puck din Tokyo.....	186
IX.8.4. Nicole Mossoux	187
IX.8.5. Natacha Belova	188
IX.8.6. Ilka Schönbein, Theater Meschugge	188
CONCLUZII.....	195
BIBLIOGRAFIE	196
Volume:	196
Albume	203
Articole:	203
ANEXE	206

Cuvinte și expresii cheie: *scenografie, scenograf, teatru de animație, obiect animat, stil scenografic, proces scenografic, păpușă, păpușar, compoziție, spectacol de animație, tradiție, formă, fond, concept scenografic, stil sugestiv, stil abstract, stil realist.*

REZUMAT

Termenul de scenografie ne-a fost dăruit de greci, *skēnē* însemnând scenă sau construirea de scene, *grapho* - a descrie. Aristotel¹ fiind primul care a folosit termenul de *skenographia* în *Poetica*².

A doua mențiune a termenului, poate mai importantă decât cea a lui Aristotel, este cea a marelui arhitect Vitruviu, personalitate de seamă care a influențat multă vreme arta arhitecturii. Vitruviu³ vorbește despre trei componente ale *dispoziției*, aceasta fiind "... așezarea potrivită a părților și obținerea unui efect elegant prin compunerea operei în funcție de calitate...". Această dispunere este desenată pe planuri, este de fapt proiectul construcției:

Imaginile dispunerii, care pe grecește se numesc *ideai*, sunt *ihnografia*, *ortografia* și *scenografia*. *Ihnografia* este planul cu coordonatele, *ortografia* este imaginea ortogonală a fațadei, cum este desenată în planurile unei clădiri, iar *scenografia* este de fapt o schiță artistică a fațadei și a părților laterale văzute descrescând [în perspectivă] cu toate liniile convergente spre un punct de fugă. La Vitruviu, scenografia este de fapt reprezentarea plastică a unei clădiri după regulile perspectivei. Și, de fapt, vreme de câteva secole, decorul teatral a fost o reprezentare plastică în perspectivă, în *trompe l'oeil*, a unor clădiri sau peisaje naturale, aceasta fiind realizată fie prin machete, fie prin combinații de fundal pictat cu elemente tridimensionale. Mobilierul, în teatrul din perioada barocă, era și el pictat pe fundaluri. Nu se foloseau piese de mobilier reale, pentru că ar fi împiedicat schimbarea rapidă a decorurilor. De-abia teatrul realist al lui Stanislavski a cerut mobilier real, care să îl ajute pe actor să dezvolte un joc realist, bazat uneori pe acțiuni fizice.

Decorul pictat în perspectivă a predominat în teatru și operă în Renaștere, apoi în perioada barocă. La fel și mașinăriile de scenă care facilitau apariții și dispariții, subite, metamorfozele spectaculoase ale decorurilor, somptuozitatea costumelor, constituiau atracția principală pentru spectatori. Scenografia, care are la bază un concept artistic ce pornește de la dramaturgie, așa cum o definim la ora actuală, a început să se contureze de-abia în secolul al 19-lea, când realismul s-a manifestat în cadrul școlii de la Meiningen. Pentru prima dată scenografia presupunea realizarea unui cadru bazat pe documentarea istorică, pentru realizarea

¹ Aristotel (n. 384 î.Hr. - d. 7 martie 322 î.Hr.) a fost unul din cei mai importanți filozofi ai Greciei Antice, clasic al filozofiei universale, spirit enciclopedic, fondator al școlii peripatetice.

² *Poetica* lui Aristotel 335 î.Hr. este cea mai veche lucrare de teorie dramatică și primul tratat filosofic existent care se concentra pe teoria literară.

³ Vitruviu, *Despre arhitectură*, Editura Academiei R.P.R. (colecția „Scriitori greci și latini”), 1964, pg. 43

unei imagini veridice a realității din epoca în care se desfășura acțiunea piesei. André Antoine a experimentat naturalismul, încercând să redea pe scenă cât mai fidel realitatea. În paralel, tot în secolul al 19-lea, scenografia începe să fie dominată de ideile simbolismului. Acesta propunea nu redarea mecanică, rudimentară și integrală a realității, ci sugerarea ei prin elemente stilizate, cum ar fi panourile și practicabilele și prin efectele de lumină. Importantă era redarea atmosferei spectacolului și situarea actorului în centrul operei teatrale. Simbolismul a adus renunțarea la *trompe l'oeil* și realizarea tridimensională a decorului. Adolphe Appia și Gordon Craig au fost doi dintre cei mai importanți creatori ai acestui curent. Din punct de vedere tehnic, ei au inventat practicabilele și panourile.

Au urmat alte curente, cum ar fi expresionismul, curentele avangardiste (constructivismul, futurismul, școala de la Bauhaus etc.), care au slujit ideile unui nou concept teatral, ilustrat de regizori ca Tairov sau Meyerhold.

Astfel, în secolul al 20-lea, s-a ajuns la scenografia practică și în prezent, cea care își propune nu o simplă ilustrare, ci stă la baza unor căutări mai profunde, care presupun regândirea conceptului de artă a spectacolului odată cu fiecare montare. Astăzi, scenografia nu mai are doar un rol decorativ, după cum spunea marele regizor și scenograf Liviu Ciulei:

*„... decorul nu poate avea numai un scop decorativ. Scopul lui nu este acela al unei picturi realizate pentru a plăcea, independent de dramă și de tratarea ei regizorală; [...] El trebuie să împlinească o funcție dramatică, să participe la acțiune, adică la sugerarea scenică a unei acțiuni din viața unor oameni: personajele piesei...”*⁴

Migrând de la aparenta lipsă de complexitate a termenului de scenografie, care se auto-explică, ajungem la relativa imposibilitate de a defini termenul, datorită ramificațiilor sale artistice. Da, scenografia este în esență decorarea unei scene, dar când luăm în calcul întrebări precum: De ce? Cum? Definirea termenului nu mai poate fi la fel de ușor de sintetizată și simplificată. Pentru fiecare scenograf în parte termenul dobândește o altă semnificație. În cartea sa *What Is Scenography?*⁵ Pamela Howard adună mai multe definiții de la o pleiadă de scenografi, urmând și ea să-și expună viziunea în întreaga carte. Câteva dintre aceste definiții sunt: *Adaptarea unui spațiu dat la un happening teatral* - Jérôme Maeckelbergh, *Transpunerea*

⁴ Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, în revista *Teatrul*, nr. 2/1956, pg. 55

⁵ Pamela Howard, *What Is Scenography?*, 2002, Routledge, 11 New Fetter Lane, London, EC4P 4EE

spațială a unei scene ⁶- José Carlos Serroni, *Jocul dintre spațiu, timp, mișcare și lumină pe scenă* - Josef Svoboda, *A face și a desface spațiul interpretativ* - Antoine Dervaux, *Arta spațiului în acțiune* - Ilmars Blumbergs etc.⁷

Henryk Jurkowski consideră că teatrul de animație este o artă care se deosebește de teatrul dramatic prin faptul că se bazează pe mânuirea obiectelor personajе (păpuși, marionete, siluete etc.).⁸

Același autor, în altă lucrare, spune că păpușa este:

"... o figură artificială, articulată, fabricată după principiile artelor plastice, dotată cu capacități tehnice pentru a fi pusă în joc, în timpul unui spectacol, în fata unui public, ca subiect fictiv..."⁹

Definiția lui Jurkowski este acceptată și de către alți cercetători. Și S. Tillis, este de părere că păpușa este elementul de bază al teatrului de gen. Problema se complică însă din perspectiva multiplicării mijloacelor artistice și tehnice ale genului în spectacolul contemporan și al apariției de noi tipuri de combinații între păpuși, măști, dans, proiecții video și actori etc.¹⁰ Avem de-a face cu aceeași artă care se înnoiește, sau cu noi arte de sinteză?

Pentru unii teoreticieni, păpușa de teatru se deosebește fundamental de cea jucărie, a copilului:

"... păpușile-jucării [*dolls*] sunt pentru jocul personal; păpușile de teatru [*puppets*] sunt în esență teatrale ca funcție..."¹¹

Aparent, aceasta ar fi o definiție foarte bună. Dar această definiție este discutabilă. E-adevărat, teatrul de păpuși este asociat, adesea, cu ideea de "jucărie" din pricina conotațiilor termenului "păpușă". Unii esteticieni și oameni de teatru consideră că teatrul de animație ar

⁶ Scenă în sensul de parte componentă a unui text dramatic. Un dramaturg își împarte piesa în scene urmărind etapele acțiunii sau intrările ori ieșirile din scenă ale personajelor.

⁷ v. și colocviul *Qu'est-ce que la scénographie ?*, organizat de Raymond Sarti, Marcel Freydefont și Luc Boucris la Paris, 21-22 oct. 2011, <http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-qu-est-ce-que-la-scenographie-79580951.html>

⁸ în volumul Henryk Jurkowski, *Aspects of puppet theatre*, London: Lewiston, Edwin Mellen Press, 1988, pg. 31

⁹ H. Jurkowski, *Métamorphoses : la marionnette au XXe siècle*, Montpellier, L'Entretiens, 2008, pg. 10

¹⁰ S. Tillis, *Towards aesthetics of the puppet: Puppetry as a theatrical art*, New York, NY: Greenwood Press, 1992, pg. 25

¹¹ A. R. Philpott, *Dictionary of puppetry*, London, MacDonald, 1969, pg. 209.

trebui să scape de această prejudecată. Dar uneori aceasta aparent "jignitoare" definiție capătă un alt sens în anumite contexte. Calder, de exemplu, a realizat în anii 1930 un spectacol memorabil de animație numit *Circ* în care personajele erau un fel de jucării, iar modul în care Calder le anima în cadrul unei expoziții spectacol de la Muzeul de Artă Modernă din New-York era identic cu felul în care un copil se joacă cu jucăriile lui.

Modernismul a adus printre altele și o reevaluare a "artei primitive", a artei copilului și în cele din urmă și a artei făcute de către bolnavii psihici. Infantilismul păpușilor lui Klee avea o legătură profundă cu conceptul său de artă "originară", care căuta esența creației în manifestările artistice "primitive" ale copilului. Paul Klee a realizat mai multe tipuri de spectacole naive cu păpuși. Primele au fost realizate pentru fiul său și aveau mici scenarii adecvate pentru micul spectator. În a doua fază, Klee s-a inspirat din teatrul de păpuși tradițional, realizând personaje echivalente cu Kasperle, Diavolul, Moartea etc. Din tradiția teatrului de bălci. În a treia fază, când Klee a fost profesor la Bauhaus, scheciurile prezentate cu păpuși erau inspirate din realitatea artistică a epocii, personajele fiind realizate în același stil naiv.

În scenografia multor spectacole transpare ideea de "jucărie", fără a diminua calitatea artistică a expresiei plastice a personajului. Există adeseori un "mod jucăuș" în care sunt reprezentate personajele. Din această perspectivă, putem constata că există un "mod păpușăresc" de reprezentare a personajelor. Uneori el se află în zona caricaturalului sau chiar a grotescului.

Pe de altă parte, putem observa chiar o anumită autoironie a păpușarului care cel mai adesea își prezintă arta într-un mod ironic. Păpușarul popular Ghiță artist din lume, dar și mulți alți păpușari tradiționali, își prezentau pompos spectacolele la modul auto ironic, ca pe niște producții grandioase, în contrast cu spectacolul păpușăresc. Păpușarul tradițional Ion Borțea își prezenta personajul Mărioara ca pe o femeie superbă, deși păpușa rudimentară era departe de a fi frumoasă, fiind urâtă de-a dreptul. Când Vasilache spunea publicului că soția lui, Mărioara, e frumoasă, acest fapt provoca râsul spectatorilor.

Autoironia transpare și în stilul rudimentar, copilăresc, în care este realizată sculptura chipului personajului tradițional și construcția corpurilor păpușilor.

Ceea ce este însă interesant e faptul că la teatrul de animație nu se ajunge doar căutând o formă cât mai adecvată pentru satiră, pentru grotesc, caricatural, parodie sau pentru comedie. Teatrul

de animație este și o formă adecvată pentru categoria sublimului. De-a lungul istoriei acestei arte, începând cu practicile magico-religioase, cu ceremoniile în care erau animate statui ale zeilor (ca în Egiptul antic sau în Grecia antică ori în religiile târzii din imperiul roman, cum ar fi cultul lui Isis) și continuând cu procesiunile de statui animate ale unor personaje sacre cum ar fi Sfânta Fecioară din Evul Mediu, ori cu teatrul religios medieval, păpușile au fost alese și pentru a reprezenta personajele sacre. Și ipostaza aceasta, a sublimului, a fost și este prezentă în teatrul de animație, dacă ne gândim la reprezentările de zâne din basme de exemplu.

Dan Jitianu ¹²vorbește despre o trăsătură definitivă a scenografiei teatrului de animație:

"... Scenografia spectacolului de păpuși și marionete este guvernată în mod esențial de aceleași legi ale sintezei teatrale ca și scenografia din spectacolul de dramă. Între ele există totuși o deosebire: în spectacolul de păpuși și marionete scenografia se apropie mai mult de libertatea picturii de șevalet prin faptul că dispare scara umană fixă a actorului din spațiul teatrului de dramă..."

Scenograful poate așadar, în teatrul de animație, să își pună amprenta creatoare pe toate componentele din scenă, realizând o compoziție unitară care nu se mai supune constrângerilor care decurg din prezența fizică a actorului pe scenă. El este liber să realizeze personaje de dimensiuni și forme diverse.

Și Dan Jitianu spune mai departe:

"... Pare paradoxal, dar această doză de libertate "suplimentară" nu duce la o plasticizare a teatralității ei, din contra, la o teatralizare a plasticii spectacolului. Faptul că în două dintre cele mai reușite spectacole ale acestei săptămâni scenograful și-a asumat și rolul de regizor mi se pare un argument. În spectacolul de păpuși și marionete rolul de "teatrator" - vă mai amintiți acest cuvânt folosit de Ion Sava? - Al scenografului este parcă mai evident decât în spectacolul de dramă..." ¹³

Acest caracter ambivalent al păpușii în general crează o situație neîntâlnită în alte forme de teatru în ceea ce privește personajul de pe scenă. Relația dintre păpușă și spațiu este una foarte importantă, deoarece credibilitatea acesteia depinde foarte mult de contextul care o înconjoară. Să ne imaginăm pentru un moment o păpușă pe mână care nu este încadrată într-

¹² Dan Jitianu, *Săptămâna teatrelor de păpuși*, în revista *Teatrul*, nr. 8/1989, pg. 40,

¹³ art. citat, pg. 40

un castelet clasic și o păpușă care este încadrată. În primul caz, păpușa devine o extensie a păpușarului iar spectatorul nu are posibilitatea să facă abstracție de acesta, generându-se astfel o formă care are mai mult de a face cu teatrul contemporan, deoarece păpușa împărtășește o relație cu actorul păpușar. În celălalt caz, al păpușii în cadrul casteletului, aceasta devine în sine personajul și i se atașează o conotație mistică, fantastică. Prin această intermediere se stabilește o altfel de relație între public și păpușă și asta se datorează simbiozei dintre păpușar și păpușă.

Păpușa nu trebuie să imite trupul și mișcările omului, ci să reprezinte esența lor. Reprezentarea în teatrul de animație este adeseori stilizată și parțială, nu integrală - uneori păpușa are în loc de trunchi o simplă bucată de pânză, alteori nu are picioare, sau are o singură mână. Acest lucru nu îl deranjează pe spectator. În schimb, reprezentările integrale - cum ar fi manechinele sau cele hiper realiste - provoacă un sentiment ciudat, sunt aproape întotdeauna sinistre, morbide...

Scenografia a fost încă de la începuturile ei o ramură artistică ce nu a putut fi luată în considerare în afara contextului istoric, cultural, artistic, în care s-a dezvoltat. Acest fapt vorbește foarte mult despre complexitatea acestei forme de artă, cât și despre ramificațiile și interdependența față de alte arte ale spectacolului. Scenografia este o artă atât plastică cât și decorativă, dar și funcțională. Plastică în sensul că ea poate să exprime prin formă, culoare, compoziție la fel de mult ca un tablou dar, în același timp, are și o latură decorativă. Care nu trebuie niciodată neglijată. Dar scenografia are și o valoare funcțională clară în contextul unui spectacol de animație: ea creează personajul, folosind mijloace plastice pentru exprimarea caracterului, dar oferă în final și o formulă tehnică ce permite realizarea animației personajului de către artistul păpușar sau marionetist. În orice caz, personajul realizat nu este doar o sculptură, un obiect de muzeu. El trebuie să aibă calități care nu sunt necesare unei creații plastice sculpturale. Păpușa trebuie să fie teatrală, adică să fie capabilă să declanșeze spectatorului anumite sentimente, iar personajul reprezentat de ea trebuie să fie recognoscibil și expresiv. Firește, un rol deosebit de important îl are pentru potențarea acestor calități și arta interpretativă a artistului păpușar, dar la modul ideal, forma ei plastică trebuie să îl ajute pe artistul mânăitor să realizeze jocul dramatic al personajului.

Toate etapele procesului scenografic sunt interdependente, ele există într-o relație de cauzalitate toate fiind subordonate intenției artistice. Prin acest lucru vreau să se înțeleagă că spațiul depinde foarte mult de estetica dorită de echipa de creație pentru spectacol, de

caracteristicile pe care și le doresc artiștii pentru acesta. Un spațiu mic furnizează un sentiment de intimitate, publicul tinde să fie mai ușor empatic cu personajele animate, să observe mai atent detaliile subtile. Un spațiu mare oferă o atmosferă de grandoare, de feeric, dar crează o distanțare față de spectator. Versatilitatea teatrului de animație permite utilizarea unor spații diverse, bineînțele, fiecare cu limitările sale.

Păpușa este în esență un obiect al scenografiei care este deosebit de important pentru teatrul de animație. Ea are o misiune grea, trebuie să înglobeze idei, trăsături expresive, simboluri, să execute mișcări pe care numai ea le poate face, să exprime lucruri pe care doar ea le poate exprima. Păpușarul Cristiano, din romanul lui Georges Sand *L'Homme de neige*, spune:

*"... Trebuie să vă demonstrez superioritatea păpușii [burattino] față de automat. Burattino, această reprezentare elementară a artistului comic, nu este [...] nici o mașinărie, nici o marotă, nici o păpușă: e o **ființă**. [...] este mai mult decât o ființă, pentru că trupul ei nu există. [...] Știți de unde vine minunea? Vine de la faptul că acest burattino nu este un automat, că se supune bunului meu plac, inspirației mele, [...] că toate mișcările sale sunt consecința ideilor care îmi vin și cuvintelor pe care i le împrumut și, în sfârșit, din faptul că este chiar eu, adică o ființă și nu o păpușă..."*¹⁴

Fără existența păpușilor, a marionetelor sau siluetelor pentru teatrul de umbre nu putem vorbi despre teatrul de animație. Munca unui scenograf în această formă de teatru este centrată pe aceste instrumente expresive mai mult decât orice alt element al unui spectacol. Ele sunt "protagoniștii" care trebuie tratați cu respectul și seriozitatea binemeritată. Păpușa în sine este un obiect de artă plastică decorativă, asta înseamnă că ea întrunește atât un criteriu de frumusețe plastică dar în același timp are și o funcționalitate evidentă. Dificultatea scenografului în lucrul cu păpușile vine tocmai atunci când trebuie să găsească echilibrul din această ambivalență decorativă a păpușii. Ea trebuie să fie mai frumoasă și mai puțin funcțională sau invers. Răspunsul depinde de la caz la caz, asta înseamnă că fiecare păpușă trebuie să răspundă la această întrebare în funcție de rolul pe care îl poartă în economia unui spectacol și de caracterul demersului estetic.

¹⁴ Georges Sand, *L'Homme de neige*, Calmann Levy Editeur, Paris, 1883, pg. 10.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452783r>>

Foarte important este "portretul" personajului, adică reprezentarea chipului păpușii. El poate fi oricât de esențializat, de stilizat, dar trebuie să exprime clar caracterul personajului și să fie vizibil și recognoscibil pentru spectator. Publicul trebuie să înțeleagă de la prima apariție pe scenă a personajului **cine** este acesta, **ce** caracter are.

Proporția dintre componentele personajului este foarte importantă. Și aceasta nu pentru că ar trebui respectate proporțiile din realitate, ci pentru că modificarea lor poate crea efecte artistice deosebite. Adeseori, în spectacolele de animație vedem păpuși care au capul disproporționat de mare față de corp. Acest lucru, sau alte "abateri de la natură" sunt acceptate fără probleme de către spectator. În țara noastră a fost o mare noutate prin anii 1950 când, după ce în toate teatrele de gen erau folosite păpuși realiste, tipice pentru perioada stalinistă, Romulus Rusan, care era atunci scenograf la Teatrul de Păpuși din Cluj, a făcut capetele păpușilor mult mai mari decât ar fi fost "normal". Astfel, personajele erau mai vizibile, mai teatrale, mai comice, mai "păpușărești". Trăsăturile chipului ei care exprimau caracterul personajului erau mult mai clare, mai vizibile. Și această manieră a fost imediat adoptată de către toți scenograful din teatrele de gen din țară.

Chipul păpușii nu este întotdeauna realist. Chiar în cazul teatrului tradițional japonez *bunraku*, chipurile sunt esențializate, deși dau impresia că sunt "realiste". O situație aparte este cea a teatrului tradițional de umbre din Indonezia sau Malaezia, *wayang*. Scenografia personajelor din teatrul de umbre jawarez nu este determinată de asemănarea cu realitatea. Tradiția este cea care impune modul de reprezentare. Astfel, forma trunchiului, forma ochilor, forma nasului etc. Sunt stabilite prin tradiție. Sunt 13 tipuri de ochi, 13 tipuri de nas, trei tipuri de trunchi sau picior, în funcție de caracterul personajului. Și în sculptura din India formele sunt stabilite de reguli stricte și nu sunt inventate de către sculptor după bunul său plac. Pentru spectatorul care nu este familiarizat cu arta tradițională din insulele Asiei de Sud-Vest, personajele din *wayang* sunt ciudate și par uneori cu toate tratate la modul caricatural.

Procesul scenografic este preocuparea, în general, unui scenograf, dar nu numai. În linii mari acest proces urmează o structură logică în timp, la finalul căreia rezultatul este o scenografie completă, argumentată și justificată contextului dat.

Am menționat mai înainte că acest proces nu este exclusiv rezervat unui scenograf, această observație vine în urma experienței profesionale unde am putut să observ de mai multe ori cum profesioniștii în: regie, actorie, murală, pictură și alte arte au încercat să parcurgă procesul, cu mai mult sau mai puțin succes. Deși este posibil ca un diletant să realizeze

scenografia unui spectacol, de cele mai multe ori rezultatul este unul care nu întrunește minimul de profunzime necesar acestei arte. Este foarte important ca un scenograf profesionist să întreprindă acest proces deoarece acesta necesită un set de cunoștințe particulare dobândite prin formarea de specialitate. În mod particular, în cadrul teatrului de animație, acest rol al scenografului este cu atât mai important deoarece complexitatea realizării unui spectacol în acest registru este una cu atât mai mare.

În spectacolul de animație este crucială unitatea dintre concepția regizorală și cea scenografică, elementul cheie pentru această unitate fiind comunicarea perfectă dintre cei doi artiști. Astfel, scenografia unui spectacol de animație este o creație colectivă prezidată de o viziune regizorală, în spatele căreia trebuie să fie o cultură plastică foarte bine dezvoltată și viziunea scenografică care adaugă și concretizează concepția comună.

Între anii 1950-1970 scenografia a avut o mare influență asupra spectacolelor de gen în general, aceasta furnizând inspirație concepției regizorale. După această perioadă, această influență a cunoscut un declin, iar în teatrul contemporan putem observa din nou o atenție mai sporită acordată scenografiei. Acest lucru nu înseamnă că viziunea scenografică și cea regizorală poartă un rol mai important una în detrimentul celeilalte, ci că acestea trebuie să coexiste, să se completeze, trebuie să existe un soi de sinergie artistică.

Parcursul logic al acestui proces începe de la un text urmat de: alegerea spațiului, realizarea unei documentări, stabilirea unei direcții artistice, realizarea schițelor care stabilesc forma, proporțiile, culoarea, compoziția etc. Lucrul cu actorii, fie ei actori sau păpușari, lucrul cu alți profesioniști care realizează obiectele: de costum, de decor, de recuzită și în cele din urmă ajungem la spectatori, fie ei adulți sau copii.

De cele mai multe ori etapele procesului scenografic se desfășoară simultan, astfel că un scenograf trebuie să se împartă între toate acestea. Într-un atelier se produce partea de croitorie de costum, în alt atelier partea de tâmplărie pentru decor, pictura în altul, feroneria în altul și tot așa astfel, scenograful trebuie să "penduleze" între ateliere. În cazul acesta, capacitatea unui scenograf de a se face înțeles, de a comunica foarte bine cu atelierele, de a clarifica motivul pentru care este aleasă o soluție sau alta, sunt foarte importante, deoarece autorul scenografiei are de-a face cu foarte mulți oameni care lucrează efectiv la: păpuși, decor, costume, recuzită și altele. Nu este obligatoriu ca un singur scenograf să cunoască în detaliu

toate procedeele de construcție dar este foarte bine dacă cunoaște aspectele generale¹⁵ despre acestea.

Antichitatea greacă era familiarizată cu diferite tipuri de păpuși, mânuite fie de jos, fie de sus. Numele lor, *neurospastos*, sugerează o comparație cu teatrul mecanic existent, folosind obiecte animate cu corzi și fire ascunse, precum nervii din interiorul membrelor corpului uman.

Există numeroase teorii în ceea ce privește originea tradițiilor europene. La începutul secolului al 20-lea, filologul Richard Pischel¹⁶ a insistat asupra unor aspecte importante care după opinia sa ar dovedi că atât tradiția lui Punch/Vasilache/Polichinelle, cât și cea a lui Karagöz, ar proveni din India. Pischel observă că teatrul de păpuși de bălci tradițional a fost jucat în Europa (Bulgaria, Germania, Anglia și Țările române), dar și în Turcia sau Persia, mai ales de către țiganii nomazi care colindau de la un târg la altul prezentându-și spectacolele. În acest fel, această formă de teatru a ajuns din India în Europa¹⁷.

Am vorbit până acum despre cum scenografia teatrului de animație are anumite trăsături care o diferențiază de alte forme de scenografie. Dar și cum aceasta în unele privințe se aseamănă sau se confundă cu altele, în continuare vom vedea cum tehnologia și progresul tehnologic au influențat atât această artă cât și altele ca ea.

Omul a trecut, datorită curiozității și inventivității sale, de la desenele de pe pereții peșterilor, la realități alternative. El a utilizat tehnologia ca să-și facă viața mai ușoară, iar acest lucru poate fi observat în ultimele decenii, când o sumedenie de invenții apar într-un ritm din ce în ce mai vertiginos.

Yuval Noah Harari în cartea sa *Sapiens-Scurtă istorie a omenirii*, a descris acest proces, subliniind faptul că oamenii au lucrat, odată cu evoluția societății, din ce în ce mai inteligent, conform principului efortului minimal. Proprietarii și managerii din industrie, prin asimilarea noilor invenții, prin înnoirea tehnologiilor, au avut ocazia să-și sporească profiturile. Computerele marchează etapa în care trăim acum. În acest moment se mai produce o schimbare tehnologică. Deoarece locurile de muncă din industrie au început să dispară din cauza computerelor care înlocuiesc oamenii, nevoia de lucrători în domeniul informatic a crescut.

¹⁵ Un exemplu ar putea fi în lucrul la croitorie, un scenograf nu trebuie să știe în mod deosebit fiecare etapă a croitoriei, dar în schimb îi este de mare ajutor dacă cunoaște câteva elemente de bază care să îi faciliteze comunicarea cu croitorii: linii de croi, întărituri de cusături, firul materialului, etc.

¹⁶ Richard Pischel, *The Home of the Puppet play*, London, Luzac & Co., 1902.

¹⁷ Richard Pischel, *The Home of the Puppet play*, London, Luzac & Co., 1902, pg. 24

Această problemă marchează începutul Erei Informaționale. Locuri de muncă cum ar fi: inginer de *software*, tehnician de calculatoare, *web designer*, specialist în informație și altele, reprezintă o mare parte a forței de muncă de astăzi. Odată cu creșterea recentă, în notorietate și utilitate, a telefoanelor inteligente și a computerelor bazate pe *cloud*¹⁸, Era Informațională evoluează cu o rată exponențială. Mai nou, putem aduce în discuție lucruri precum: holograme, realitate virtuală, comprimări impresionate de stocare a informației etc. Lucruri despre care acum ceva timp puteam dezbate doar în teorie sau pe un tărâm al imaginației. Pregătirea pentru o carieră tehnică poate fi o provocare, deoarece o parte din ceea ce se învață într-o școală tehnică poate fi o informație depășită până în momentul în care individul intră efectiv în câmpul muncii.

Acestea sunt, în mare, aspectele practice la care a utilizat omul tehnologia. Dar omul nu este doar o ființă care își folosește resursele în scopuri raționale, el mai are și o parte spirituală completată și de o altă parte emoțională. În acest context al omului ca ființă emoțională, ne apropiem de realitatea și utilitatea tehnologiei în artă. Tehnologia și arta își au rădăcinile aproape îngemănate, când omul timpuriu a început să-și creeze veșminte, accesorii și idoli, se poate argumenta că veșmintele au fost o necesitate pentru a se proteja de intemperii dar oare se poate spune același lucru despre accesorii și tot felul de idoli și totemuri sculptate sau pictate?

Cred că preocuparea omului pentru frumos și latura sa spirituală reprezintă o parte integrată din existența noastră și această idee este susținută de o întreagă istorie a artei și a spiritualității.

Stilul artistic în general este o caracteristică sau un număr de caracteristici pe care le putem identifica ca fiind constante, recurente sau coerente. În artă, suma acestor caracteristici asociate cu un anumit artist, grup sau cultură sau cu opera unui artist la un anumit moment în timp se poate defini ca fiind un stil.

Atunci când operele de artă prezintă caracteristici vizuale comune, se poate spune că aparțin unui stil artistic. Atunci când un grup de artiști tind sau se asociază într-un anumit stil, bazat pe obiective sau filozofii comune, avem de a face cu un curent artistic. Acest fenomen a fost deosebit de frecvent în rândul artiștilor moderniști de la sfârșitul secolului al 19-lea și începutul secolului al 20-lea. Aceste mișcări au fost de obicei de scurtă durată și localizate într-

¹⁸ *Cloud*, adică sistem de stocare pe server care se accesează prin intermediul internetului.

o anumită regiune geografică. Au apărut în condiții istorice, politice și socio-culturale foarte specifice. Participanții la unele mișcări artistice, cum ar fi Dada și futurismul și-au exprimat ideile în așa-numitele manifeste, în care expuneau opiniile lor despre cum ar trebui să fie arta viitorului, sincronizată cu evoluția societății. Artiștii care aparțineau altor curente s-au exprimat în alte moduri, în articole sau volume.

Toate operele de artă pot fi descrise în termeni de stil. O anumită operă de artă poate prezenta, de asemenea, caracteristici vizuale asociate cu unul sau mai multe dintre stilurile istorice bine cunoscute. Cu toate acestea, acest lucru nu înseamnă neapărat că artistul care a produs-o a aparținut mișcării corespunzătoare în cadrul căreia aceste stiluri ar fi putut fi dezvoltate sau avansate inițial. Dacă fac o pictură în stilul impresioniștilor francezi, nu înseamnă că aparțin curentului impresionist francez. Pictura mea ar putea fi descrisă mai exact ca impresionistă; adică derivată din, influențată sau inspirată de stilul impresionist.

Avem acum la îndemână trei termeni: stil artistic, curent artistic și scenografie, ne mai lipsește doar partea cea mai importantă, animația, obiectul animat, acel element care stă la baza scenografiei teatrului de animație. Dar acest termen din urmă adaugă un element nou de complexitate. De ce spun asta? Pentru că obiectul animat în sine este un produs al artei plastice, are caracteristici sculpturale și picturale, dar și funcționale, în contextul unui spectacol, deci nu poate fi așa de ușor clasificat.

În mare măsură cred că am reușit să dezvolt toate subiectele propuse într-o formă lizibilă și ușor de înțeles atât pentru profesioniștii în domeniu cât și pentru diletanții dornici de a învăța mai mult despre fascinantul domeniu care este scenografia teatrului de animație.

Am clarificat demersul scenografic cu toate etapele acestuia, originile și tradițiile care stau la baza acestei forme de artă, am amintit o parte din cei mai notabili practicieni ai săi care au modelat stilistica specifică artei și am propus o posibilă traiectorie a acesteia în viitor.

Totuși o singură lucrare de natura aceasta nu poate cuprinde tot ce este de spus despre acest subiect și asta se datorează complexității acestuia. Din punctul meu de vedere mai rămâne de studiat și cercetat pe viitor particularitățile estetice a mai multor profesioniști în domeniu, atât contemporani cât și de-a lungul istoriei.

Principiile și modalitățile tipice în scenografia teatrului de animație sunt principii și modalități ale scenografiei în general și în definitiv sunt modalități și principii în artă ca întreg. Teatrul de animație este într-o luptă continuă cu o serie de alte forme culturale, artistice care

concorează pentru atenția noastră și trebuie să ne asigurăm că toate aspectele acestei forme de teatru sunt explorate și exploatate. Potențialul teatrului de animație de a exprima idei despre condiția umană și legătura noastră cu lumea largă depinde de capacitatea noastră de a confrunța și de a folosi pe deplin toate elementele spectacolului teatrului de animație, inclusiv scenografia.

BIBLIOGRAFIE

VOLUME:

- AND, Metin, *Karagöz. Théâtre d'Ombres Turc*, Ankara, Éditions Dost, 1977
- ARENE, Paul, *Vingt jours en Tunisie*, Alphonse Lemere Ed. Paris, 1884
- ARNOLDI, Mary Jo, *Playing with Time: Art and Performance in Central Mali*. Bloomington, Indiana University Press, 1995
- AUBERT, Laurent și Jérôme Ducor, *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Ivrea, Priuli & Verlucca; Genève, Olizane, 1997
- BAIRD, Bill, *The Art of the Puppet*, New York, Macmillan Co., 1965
- BALAIȚĂ, Aurelian, *Arta teatrului de umbre*, Editura ARTES, 2007
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberații, patru eseuri privind legenda formelor*, Editura Meridiane, București, 1972
- BANU, George, *Yannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, Editura Curtea Veche, București, 2009
- BATCHELDER, Marjorie H. *Rod-Puppets and the Human Theatre*, Columbus, Ohio State University Press, 1947
- BLUMENTHAL, Eileen, *Puppetry: A World History*, Harry N. Abrams, 2005
- BORDAT, Denis, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres, histoire et technique*, L'Arche, Paris, 1956
- BRĂILOIU, Constantin, *Esquisse d'une méthode du folklore musical*. Revue de Musicologie. No. 40. Paris: Librairie Fischbacher, 1931
- BRINK, James, *Communicating Ideology in Bamana Rural Theater Performance*. Research in African Literatures. Vol. 9, Nr. 3, Iarna 1978, pp. 382-394
- BURADA, Teodor, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1922
- CENEAN, Ștefania, *Evoluția scenografiei secolelor XIX și XX*, Editura UNATC Press, București, 2007
- CHU, Kun-liang, *Les Aspects rituels du théâtre chinois*, Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises. Vol. XXIII. Paris: Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1991
- CORNEVIN, Robert, *Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le Livre africain, 1970
- COULIBALY, Yaya. *Puppets of Mali: Marionnettes du Mali*, Tolosa, Topic, 2009

- CROONENBORGHES-TCHANG, Sophie, Béatrice Reynaerts, *Masques et théâtres d'Asie*, Catalog de expoziție. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1986
- DAGAN, Esther A., *Emotions in motion... La magie de l'imaginaire: marionnettes et masques théâtraux d'Afrique noire*, Montréal: Galerie Amrad, 1990
- DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka, Denis Nidzgorski. *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*. Saint-Maur: Institut international de la marionnette/Éditions Sépia, 1998
- DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka, *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique sub-Saharienne*. Seria II. "Mémoires et monographies". Vol. 60. Bandundu: Ceeba Publications, 1980
- DE NEUVILLE, Lemercier, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Calman Levy, Paris, 1892
- DELAFOSSE, Maurice, *Les Frontières de la Côte-d'Ivoire, de la Côte-d'Or et du Soudan* Paris: Masson & Cie, 1908
- DINESCU, Viorica, *Teatrul de umbre turc*, Ed. Meridiane, 1982
- DREWEL, Henry John, Margaret Thompson Drewal, *Gelede: Art and Female Power Among the Yoruba*, Bloomington: Indiana University Press, 1983
- DUMITRESCU, Vladimir, Hortensia Dumitrescu, Mircea Petrescu-Dâmbovița, Nicolae Gostar, *Prehistoric Art in Romania*, București, Editura Meridiane, 1985
- EFTIMIU, Victor, *Oameni de teatru*, Editura Meridiane, București 1965
- ELLISON, R.E. *A Bornu Puppet Show*, Nigerian Field. Vol. 4, Nr. 2, 1935
- FARTHING, Stephen, *Istoria artei de la pictura rupestră la arta urbană*, Ediție revizuită și actualizată, Editura Rao, 2020
- FAVREAU, Amaëlle, *Un art de la fête au Mali. Masques et marionnettes dans le théâtre traditionnel du Mandé*, Paris, École du Louvre, 2006
- FOLEY, Kathy, *Indonesia*, Cambridge Guide to Asian Theatre. Cambridge Univ. Press, 1993
- FRANCIS, Penny, *Puppetry: A reader in theatre practice*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2012
- FROMENTIN, Eugène, *Le Sahara. Récit épistolaire*, Paris, Magellan & Cie, 2005
- GASTER, Moses, *Literatura populară română*, București, 1882
- GEROULD, Daniel, *Eisenstein's Wiseman*, în *The Drama Review*, 18(1), New Jersey: New York University, 1974

- GÂTZĂ, Letiția, Valentin Silvestru, Iordan Chimet, *Teatrul de păpuși în România*. București, Editura Meridiane, 1968
- GÂTZĂ, Letiția, *Teatrul de păpuși românesc*, București, 1963
- GRÜND, Françoise, Chérif Khaznadar, *Le Théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1978
- HAMM, Wilhelm von, Hedderwick, T.C.H. Lessing, G.E. & Bonneschky, Guido, *The Old German Puppet Play of Doctor Faust*, K. Paul, Trench & Co., 1887
- HOGEA, Toma, *Despre arta păpușarilor români Dialoguri cu maestrul scenei*. Vol. I și II, Editura Sedcom Libris, Iași, 2012
- HOWERD, Pamela, *What is scenography?*, Routledge, 11 New Fetter Lane, London, EC4P 4EE, 2002
- HUET, Michel. *The Dance, Art and Ritual of Africa*, New York: Pantheon Books, 1978
- IMPE, Jean-Luc, *Opera baroque et marionnette*, Editions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mezieres, 1994
- JEANNE, Paul, *Le theatres d'ombres a Montmartre de 1887 a 1923*, Chat Noir, Quat'z'arts, Lune Rousse, Ed. Robert Base, Les Presses Modernes, Paris, 1937
- JILIN, Liu, *Chinese shadow puppet plays*, Morning Glory Publishers, 1988
- JOSEPH, Helen (Haiman), *A Book of Marionettes*, B.W. Huebsch, University of California, 1920
- JURKOWSKI, Henryk, *Aspects of puppet theatre*, Puppet Centre Trust, London, 1988
- JURKOWSKI, Henryk, *A History of European Puppetry. Vol. I: From its Origins to the End of the 19th century*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996
- JURKOWSKI, Henryk, *A History of European Puppetry. Vol. II: The Twentieth Century*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996
- JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle*, Montpellier, L'Entretiens, 2008
- JURKOWSKI, Henryk, *Ecrivains et Marionnettes*, Editions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mezieres, 1991
- KHAZNADAR, Françoise, Simon Rainald, *Marionnettes et ombres d'Asie*. Catalog de expoziție, Paris, SAGEC – Le Louvre des Antiquaires, 1985
- KOURILSKI, Françoise, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Lausanne, 1971
- LENIENT, C., *La satyre en France au Moyen Age*, Paris, 1849

- LISTA, Giovanni, *Futurisme, manifestes, proclamations, documents*, Editions de l'Age d'Homme, Lausanne, 1973
- LOJKINE, Stéphane, *L'Écran de la représentation, Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, «Représenter Julie: le rideau, le voile, l'écran», L'Harmattan, Paris, 2001
- MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris: Michel Lévy Frères, 1983
- MALKIN, Michael R., *Traditional and Folk Puppets of the World*, New York, Barnes and Company, 1977
- MALUTAMA, Dumago Ngo, *Les origines religieuses des objets animés et des marionnettes négro-africaines*. UNIMA-Information. Nr. 61-61: L'Afrique noire en marionnettes, 1988
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les bases* (1915), în Giovanni Lista, *Le théâtre futuriste italien*, Anthologie critique, vol. 1
- McCASLIN, N., *Puppet fun*, New York, NY, David McRay, 1977
- MEYERHOLD, V.E., *Despre teatru*, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul azi, București, 2011
- MOISESCU, Valeriu, *Paul Bortnovski*. Editura Fundației PRO, București 2003
- MUNSON, Jesine Lynn, *Paul Klee and Comic Modernism*, Montana State University, 2015
<https://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/9448/MunsonJ1215.pdf;sequence=1>
- NGUYỄN, Huy Hồng, *Vietnamese Traditional Water Puppetry*, Hanoi, Thế Giới Publishers, 2006
- NUNLEY, John W, *The Lantern Festival in Sierra Leone*, African Arts, Vol. 18, Nr. 2, Noiembrie 1988
- OBRAZTSOV Serghei, *Puppets and the Puppet Theatre*, London, Society for Cultural Relations with the USSR, 1954
- OBRAZTSOV, Serghei, *The Chinese Puppet Theatre*, Editura Faber and Faber, London, 1961
- OLLĂNESCU, Dimitrie, *Istoria teatrului în România*, Analele Academiei române, vol. 18, București, 1895-1896

- OPRÎȘAN -BARBU, Horia, *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București 1987
- PAVEL, Emilia, *Jocuri cu măști, zona Iași, Iași, C.C.E.S.*, 1971
- FRANCIS, Penny, *Puppetry: A reader in theatre practice*, New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012
- PHILPOTT, A. R., *Dictionary of puppetry*, London, MacDonald, 1969
- PIATKOWSKI, Adelina, *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*, Editura Polirom, Iasi, 1998
- PEPINO, Cristian, *Tehnica teatrului de animație*. UNATC Press, București, 2005
- PEPINO, Cristian, *Automate, idoli, păpuși - Magia unei lumi*, Editura Alma, Galați 1998
- PEPINO, Cristian, *Istoria secretă a păpușilor*, UNATC Press, București, 2014
- PEPINO, Cristian, *Cristina Pepino: scenografie*, UNATC Press, București 2014
- PEPINO, Cristian, *Dictionary of Animation Theatre în Romania*, Țândărică Animation Theatre, București, 2018
- PEPINO, Cristian, *Regia spectacolului de animație*, UNATC Press, București, 2007
- PHILPOTT, A. R., *Dictionary of puppetry*, London, MacDonald, 1969
- PIMPANEAU, Jacques, *Des Poupées à l'Ombre. Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris: Université Paris VII, Centre de publication Asie orientale, Paris, 1977
- PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon*, Paris: Université Paris VII, Centre de publication Asie orientale, 1978
- PISCHEL, Richard, *The Home of the Puppet play*, London, Luzac & Co., 1902.
- PROSCHAN, Frank, *The Puppetry Traditions of Sub-Saharan Africa: Descriptions and Definitions*. Honors B.A. Thesis, Anthropology, University of Texas, Austin, 1980
- PURSCHKE, Hans Richard, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas*, Frankfurt: Puppen und Masken, 1984
- RAPONDA-WALKER, André, Roger Sillans. *Rites et croyances des peuples du Gabon*. Paris: Présence africaine, 1962
- RECOING, Alain, *Les marionnettes*, Histoire des spectacles, Ed. Guy Dumur. Vol. XIX. Coll. "Encyclopédie de la Pléiade", Paris: Gallimard, 1965
- RELGIS, Eugen, *Istoria sexuală a omenirii*, Editura Universitaria, Călărași
- REZVANI, Medjid, *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1962

- RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, în *Œuvres en prose: récits et essais*, Paris, Gallimard, 1993
- SADOVEANU, Ion Marin, *Istoria universală a dramei și a teatrului*, Editura Eminescu, 1973
- SAMAKE, Mamadou, *Souvenirs mythiques du pays des anciens: jeux de masques et de marionnettes à Sokhonaŋing*, Marionnettes. Nr. 23-24, 1989
- SAND, Georges, *L'Homme de neige*, Calmann Levy Editeur, Paris, 1883
- SAND, Maurice, *Le theatre des marionnettes*, Calman Levy editeur, Paris, 1890
- SCHEINBERG, Alfred L., *Ekon Society Puppets: Sculpture for Social Criticism*. New York: Tribal Arts Gallery Two, 1977
- SCOTT, Bonnie Kime, *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, Indiana UP, 1990
- SEGEL, H., *Pinocchio's progeny*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1995
- SIEFFERT, René, Michel Wasserman, *Arts du Japon. Théâtre classique*. Paris: Maison des cultures du monde/POF, 1983
- SIMON, Rainald, *Das chinesische Schattentheater*, Offenbach: Ledermuseum, 1986
- STAHL, T., I. Brăiloiu, *Vicleimul la Târgu-Jiu*, 1941
- STANCIU, Daniel, *Ipostaze ale teatrului tradițional de la rit la divertisment*, UNATC Press, București, 2007
- TALBOT, P. Amaury, *Life in Southern Nigeria. The Magic Beliefs and Customs of the Ibibio Tribe*. London: MacMillan & Co, 1923
- TILAKASIRI. Jayadeva, *The Puppet Theatre of Asia*. Colombo: Department of Cultural Affairs, 1970
- TILAKASIRI. Jayadeva, *The Role of the Ramayana and the Mahabharata in the Puppet Theatre in Asia*, New Delhi, 1973
- TILLIS, S., *Towards aesthetics of the puppet: Puppetry as a theatrical art*, New York, NY: Greenwood Press, 1992
- ULMU, Bogdan. *Dictionar de Personaje din Teatru*, Editura „Timpul”, Iași 2002
- VALTER, Radu, Ioana Cristea-Micescu, Raluca Tulbure. *Țândărică, 1945-1995*. București, 1995
- VESELÝ, Jindřich, *Rumunské loutkářství*, The Most Important Marionette Theatres in the World, Vol. 6, Praga, 1931

- Vitruviu, *Despre arhitectură*, Editura Academiei R.P.R. (colecția „Scriitori greci și latini”), 1964. <https://vdocuments.site/vitruviu-despre-arhitectura.html>
- VULCĂNESCU, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura Meridiane, 1970
- VULPESCU, Mihai, *Irozii, păpușile, teatrul țărănesc al Vicleimului, Caloianului și Paparudele*, București, 1941
- WHITMAN Jon, *Shaping Signification in Performance*, University of Michigan Press, 1994
- WIMSATT, Genevieve, *Chinese Shadow Shows*, Harvard University Press, Cambridge, 1936
- WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque In Literature and Art*, London: Chatto and Windus, Piccadilly, 1875
- ZURBUCHEN, Mary, *The Language of Javanese Shadow Theatre*, Princeton (NJ): Princeton Univ. Press, 1987

ALBUME

- *Scenografia românească*, Editura Meridiane, București, 1965
- *Teatrul de animație în România*, Teatrul Țândărică, București, 2018
- *Jamana*. Nr. 7. Bamako, Mai-Iunie, 1986
- *Jeux d'ombres orientaux*, Catalog de expoziție, Saverne: Musée du cuir, 1970
- *Puppet Theatre*, Asian Culture. Nr. 27, Tokyo: Asian Cultural Centre for UNESCO, 1980
- HOPFENGART, Christine, Osamu Okuda, and Eva Wiederkehr Sladeck, editors. *Paul Klee: Hand Puppets*, Hatje Cantz, 2006
- *La Tentation de Saint-Antoine*. Féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux, par Henri Rivière représenté pour la première fois sur le théâtre du Chat Noir le 28 décembre 1887, musique nouvelle et arrangée par MM. Albert Tinchant et Georges Fragerolle, Plon-Nourrit, Paris, 1888

ARTICOLE:

- ADAM, Marthe, *Puppetry and acting: a reflection*, în revista *Moin-Moin*, 1-10, 2018
- ALEXANDER, D., *Dubbo-dubbo or Notes on Punch and Judy as Seen in Bornu*. Man. Vol. 10, Nr. 85, 1910
- BAHIER-PORTE, Christelle, *Le conte à la scène, Féeries*, 4 | 2007, <http://feeries.revues.org/index223.html>.

- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Techniques et effets du merveilleux dans le ballet et les arts voisins*, in *Revue d'histoire du théâtre*, 1963-1
- CIULEI, Liviu, *Teatralizarea picturii de teatru*, revista *Teatrul*, nr. 2/1956
- COMARNESCU, Petru, *Scenografia*, revista *Teatrul* nr. 1/1957
- CORVIN, Michel, *Marionnettes et masques au laboratoire Art et Action*, revista *Puck* nr.1990
- GENTY, Philippe, *Ligne de fuite, Carnet de notes*, <http://www.philippegenty.com/compagnie/historique-ligne-de-fuite.html>.
- GEORGE SILVIU, Renée, *Elemente de expresie în teatrul de păpuși*, în revista *Teatrul* nr. 5/1956
- HAMRE, Ida, *The Learning Process in the Theatre of Paradox*, în volumul *The Puppet – What a Miracle!*, UNIMA, Puppets in Education Commission, editors Edi Majaron, Livija Kroflin, UNIMA, 2002
- HERȚEA, Iosif, *Un aspect particulier du répertoire des joueurs de cornemuse*, extras din *Revista de etnografie și folclor*, 1971
- HOPFENGART, Christine, *Hybrid Creatures – Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater*, in *Paul Klee Hand Puppets*, Zentrum Paul Klee Bern, Hatje Cantz, 2006
- JITIANU, Dan, *Săptămâna teatrelor de păpuși*, în revista *Teatrul*, nr. 8/1989
- JITIANU, Dan, *Concepția scenografică*, în revista *Teatrul* nr. 3/1985
- ORENSTEIN, Claudia, *Our Puppets, Our Selves: Puppetry's Changing Paradigms*, în *Mime Journal*, Vol. 26, Article 12, 2017. DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.12 <http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss1/12>
- PLASSARD, Didier, Émilie Charlet, Aurélie Coulon, *Entre l'homme et la chose*, în *Agôn*, 4 | 2011, <http://journals.openedition.org/agon/1936>
- PRAMPOLINI, Enrico, *Il teatro e una fabbrica di emozioni*, în revista *Comoedia*, aprile 1928
- RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, în *Œuvres en prose: récits et essais*, Ed. C. David, Paris, Gallimard, 1993
- SCHLEMMER, Oscar, *Le Ballet mécanique*, în volumul *Theatre et Abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, col. TH 20, 1927
- SCHUMANN, Peter, *The Radicality of the Puppet Theatre*, în *The Drama Review (TDR)* 132/1991

- SIMON, Vladimir, *O posibilă definiție estetică a dramaturgiei teatrului de păpuși*, în *Teatrul* nr. 7-8/1983
- STRAUVEN, Wanda, *Le mecanoïde et l'androïde: deux faces du mythe futuriste dans le cinéma d'avant-garde des années vingt*, în *Cinemas*, vol. 12, no.3
- SWAIN, J.E., P. Kim, C.J. Dayton, *Approaching The Biology Of Human Parental Attachment: Brain Imaging, Oxytocin And Coordinated Assessments Of Mothers And Fathers*, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4157077/>
- TEMPORAL, Marcel, *Marottes et marionnettes*, în *La Vie Active*, 5, 1950. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452783r>>
- TILLIS, S., *The art of puppetry in the age of media production*, în J. Bell (Ed.), *Puppet, masks and performance objects*, 2001, Cambridge, MA
- VELTRUSKÝ, Jiří, *Puppetry and Acting*, în *Semiotica* nr. 47-1/4,1983