

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” – IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU
DEPARTAMENTUL TEATRU

TEZĂ DE DOCTORAT

*TRADIȚIE, MODERNITATE ȘI KITSCH
ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE*

DOCTORAND:

lector universitar
CIPRIAN HUȚANU

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

profesor universitar doctor
SORINA BĂLĂNESCU

Tipul de doctorat: **Științific**
Profilul: **Teatrolgie**
Subdomenii: **Antropologie teatrală**
Critică teatrală

2010

Cuprins

Argument

I. Teatrul tradițional de animație

1. Tradițional. Clasic. Izvoare
2. Despre forme, tehnici și stiluri
 - 2.1. Teatrul cu păpuși pe mână
 - 2.2. Teatrul cu păpuși suspendate
 - 2.3. Teatrul cu marionete cu tije
 - 2.4. Teatrul cu păpuși mânuite orizontal
3. Teatrul tradițional de păpuși în România
4. Conservarea teatrului de animație tradițional. Dramaturgia și spectacolul de animație din perspectiva teatrului clasic instituționalizat

II. Modernitatea artei de animație

1. Conceptul de modernitate
2. Tradiția și miturile naționale în peisajul animației moderne
3. Clasic – modern, o mai veche polemică
4. Modernitatea autentică în teatrul de animație

III. Televiziunea și teatrul de animație

1. Arta animației, fotografia, cinematograful și televiziunea
2. Filmul de animație
 - 2.1. Filmul de animație cu păpuși
 - 2.2. Desenele animate
3. Televiziunea secolului XXI, publicul, violența și mutațiile din scena de animație

IV. Kitsch-ul și teatrul de animație

1. Kitsch-ul. Formele și principiile Kitsch-ului ca fenomen general în artă
2. Păpușarii între profesionism și diletantism
3. Kitsch-ul în reprezentarea păpușărească

Concluzii

Bibliografie

Argument

Trebuie să afirmăm, încă de la început, că lucrarea de față pornește de la studii semnate de cercetători importanți, cu privire la artă în general și la arta teatrului în special, și, din acest motiv, nu și propune investigarea de la izvoare. Concluziile respectivelor cercetări le-am reinterpretat din punctul de vedere al **creatorului** de teatru de animație, prin prisma principiilor care stau la baza **teoriei** acestei forme de teatru, pentru a scruta mai în profunzime **posibilitățile de expresie ale artei de animație**, urmărind necesitatea de a redescoperi arta de animație și de a o pune pe aceeași scară de valori cu celelalte arte.

Deși tema, așa cum se anunță – *Tradiție, modernitate și Kitsch în teatrul de animație* – trimite spre o perspectivă general-descriptivă, facem precizarea că această lucrare nu are un caracter de inițiere, în arta de animație, a viitorilor practicieni ai scenei de animație. Ne propunem să aducem lămuriri de ordin **teoretic, estetic și structural**, destinate celor care au, cel puțin, cunoștințe de ordin primar, care stau la baza procesului de creație în scena de animație.

Vom trage „învățămintele” cuvenite, cu referire la înțelegerea și exploatarea mijloacelor specifice de expresie ale artei de animație în viziunea creatorului contemporan, la raportul dintre clasic și modern și, atât cât ne permit legile care guvernează artele scenice, la formele pe care le ia Kitsch-ul pe scena de animație. Nu vom da lecții creatorului de animație, nici nu vom trasa jaloane drastice între „artă” și „non-artă” în arta de animație contemporană. Ne dorim numai să-i convingem pe cei implicați în această ramură a artei teatrale – creatori și comentatori, deopotrivă – să stăruie mai mult asupra acestui fenomen, în cunoștință de cauză, să ardă mai multă energie în procesul de creație – respectiv, în cel de „judecare” – a spectacolului de animație.

I. Teatrul tradițional de animație

Dacă păpușa este o **formă** a exprimării artistice, capabilă să-și „asume” personalități diverse, dotată cu o mobilitate inteligentă și uneori foarte sofisticată, menită să pună la dispoziția mânătorului o gamă cât mai largă de posibilități de expresie, **teatrul de păpuși** (de marionete sau de animație) este fenomenul care prezintă această formă de expresie publicului, într-un anume **stil** de joc și prin diverse **tehnici** de manipulare, într-o acțiune organizată într-un **scenariu** și prezentată sub forma unei **reprezentării**.

Cum, în această primă etapă a cercetării, ne propunem să tratăm doar un segment al acestui gen de teatru, respectiv, **teatrul tradițional de animație**, se detașează încă de la început întrebări precum: **Ce se înțelege prin teatrul tradițional de animație?** sau **Care sunt limitele care încadrează acest teatru?** Acestor două întrebări, dar și altora care vor mai apărea pe parcurs, vom încerca să le găsim răspunsuri în următoarele pagini, punând accentul pe elementele de **formă**, de **tehnică** și de **stil**.

1. Tradițional. Clasic. Izvoare

Adaptând definiția generală a termenului de **tradiție** (**un ansamblu de obiceiuri și credințe**, care, **statornicite** în cadrul unor grupuri sociale sau naționale, **se transmit** de la o generație la alta drept **trăsături specifice**) la conceptul de **teatru**, am putea spune că **teatrul tradițional** se caracterizează ca un fenomen artistic, prin care aceste obiceiuri și credințe capătă continuitate. Dar teatrul în general și, cu atât mai mult, teatrul de animație, nu se rezumă la a fi un mijloc, prin care aceste obiceiuri și credințe sunt exprimate și transmise, ci este **reprezentat**, la rândul său, printr-un **ansamblu de forme și de tehnici**, care s-au perpetuat o dată cu aceleași obiceiuri și credințe ale diverselor comunități sociale sau naționale.

În Europa Occidentală, unde teatrul tradițional de păpuși și marionete are o lungă și glorioasă istorie, se disting trei curente principale ale dezvoltării păpușii: exista, în primul rând, un **teatru al basmului popular**, apărut o dată cu „păpușarul călător”, cel

care a jucat un rol foarte important în răspândirea literaturii populare naționale, prin subiectele dezvoltate de acest gen de teatru, aceleași subiecte cu cele ale cântăreților de balade și de povestiri populare; exista, apoi, un **teatru al minunilor**, apărut o dată cu dezvoltarea tehnicii de joc a marionetelor, când metodele de mânăuire „invizibile” au câștigat în complexitate; în al treilea rând, exista un **teatru satiric**, care parodia personalitățile locale, extravaganțele la modă, operele lirice italiene, iar, mai târziu, chiar programele politice au devenit ținta împunsăturilor zeflemitoare ale păpușii. Aceleași trei curente ale dezvoltării păpușii se disting și în Europa de Est, însă mult mai târziu, ca o consecință a „migrației” păpușii dinspre Vest. Nu la fel au stat lucrurile însă în Orient, unde păpușa, în formele închipuite pentru teatrul de umbre, are mai mult decât un rol distractiv, este parte a spiritului fiecărei comunități. Aici, păpușa este mai mult decât o formă de exprimare artistică, devine un alter-ego al omului de rând sau o formă de comunicare cu supranaturalul și de explicare a supranaturalului.

Această **triplă relație** a omului cu **teatrul**, **obiceiurile** și **credințele** a fost din totdeauna pentru el un refugiu emoțional. O triplă relație care devenea pentru om o triplă realitate, în care se întâlneau inteligența, imaginația cu neputința sau cu inexplicabilul. În fiecare joc al său, o dată cu fiecare „gest” pe care îl făcea obiectul animat de el, omul-mânuitor trimitea, la rândul său, către o reinterpretare a mesajului simplu și direct transmis și receptat la nivel superficial, reinterpretare dirijată voit de către el spre un anume subînțeles ori deschis talmăcirii libere a privitorului. Această particularitate a jocului de animație, prezintă încă de la începuturi, reprezintă încă o caracteristică cu valoare perenă a teatrului de păpuși, care se constituie într-un element de specificitate a artei de animație.

Termenul **clasic** a apărut mult mai târziu în teatrul de animație, abia în secolul trecut și a început să fie folosit în aprecierea unui stil de animare ori pentru catalogarea tipurilor de spectacole de animație sau a creatorilor, după ce arta de animație a fost instituționalizată și a început să fie percepută ca artă de sine stătătoare, capabilă să-și croiască singură destinul între conservatorism și modernism, între tradiție și noutatea absolută.

În teatrul de animație, la fel ca și în cazul celorlalte arte, putem înțelege și aplica eticheta de **clasic** fie unui creator sau spectacol care respectă legile esteticii și structurii spectacolului de animație tradițional, așa cum s-au perpetuat ele într-o comunitate culturală națională sau în alta, fie creatorului sau spectacolului de animație, care se încadrează în nota generală stilistică, estetică sau structurală pe care creatorii de spectacole de animație dintr-o comunitate o utilizează în mod curent și care se prea poate să aparțină tradiției locului, tradiției naționale ori este posibil să fi aparținut unui curent modern depășit.

2. Despre forme, tehnici și stiluri

Având în vedere faptul că, pentru a pune în valoare păpușa, este necesară o anumită distanță de ordin fizic între obiect și mânuitor, numai trei tipuri de mânăuire sunt posibile, în opinia noastră: mânăuirea obiectului păpușă **de dedesubt**, mânăuirea **de deasupra** și mânăuirea **din spate**. Astfel, în funcție de tehnicile precizate, ajungem să identificăm trei stiluri de teatru tradițional de păpuși: teatrul cu **păpuși mânăuite pe mână** (păpușile pe degete, păpușile cu tije), teatrul cu **marionete suspendate** (marionetele pe vergea, marionetele pe sfori) și teatrul cu **păpuși mânăuite orizontal** (păpușile bunraku, păpușile cu claviatură, păpușile chinezești cu tije, păpușile turcești cu baghete).

Depășind această problemă de ordin tehnic, referitoare la distanța fizică dintre actorul mânuitor și obiectul animat, Cristian Pepino, în *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși*, ne prezintă patru tipuri de mânăuire, numite **sisteme de mânăuire**, pe care autorul le asociază cu cele patru mari categorii de păpuși (sau obiecte animate), cunoscute în teatrul clasic de animație: (1) Prima categorie este reprezentată de **păpușa** însăși, cea care poate fi jucată **pe mână** sau **cu gabit**. Tot aici găsim **păpușa cu mimică** (muppets), **păpușa tip bunraku**, **păpușa mânăuită din interior** (păpuși care ascund în propriul costum pe mânuitor), **marotele** și **păpușile compuse din elemente disparate**. (2) Urmează categoria **marionetelor**, al căror principiu de manevrare se bazează pe forța gravitațională. Din această categorie fac parte: **marioneta cu tije** (tije fixe sau mobile), **marioneta cu tije și fire**, **marioneta „à la planchette”** (păpușa sau cuplul de păpuși sunt străbătute de un fir

orizontal, prin intermediul căruia sunt acționate), **marioneta cu fire**, marioneta vietnameză pe apă. (3) În cea de-a treia categorie intră **masca** și **masca-costum**, cele care fac apel și la expresia corporală a actorului mănuitor, pe lângă animarea măștii aplicate pe față ori manevrate de către actor. (4) Din ultima categorie ne sunt prezentate **Himerele**, cum le numește Cristian Pepino, adică „acele sisteme caracterizate prin asocierea unor părți ale corpului uman (cap, mâini, brațe, picioare) cu dispozitive de animație.”¹

O foarte numeroasă galerie de **tipuri comice principale** s-a dezvoltat și răspândit în întreaga lume, ca o consecință a uriașei popularități pe care a căpătat-o teatrul de păpuși. Dintre acestea, se detașează câteva personaje a căror contribuție la dezvoltarea ulterioară a teatrului modern de animație s-a dovedit a fi extrem de importantă (de la **Pulcinella**, **Punch** și **Guignol**, până la personajul turco-arăbesc **Karagöz**), nu atât prin paleta de caractere puternic caricaturale, preluate de arta modernă de animație de mai târziu și care s-a evidențiat ca element fundamental întru devenirea artei de animație, cât mai degrabă prin ecoul puternic pe care ele l-au avut dincolo de comunitatea națională în care s-au născut.

3. Teatrul tradițional de păpuși în România

Teatrul tradițional de păpuși românesc, deși nu are rădăcini atât de îndepărtate, precum cel asiatic ori cel central și vest european, a avut totuși o arie de răspândire destul de largă și s-a desfășurat diferit atât din punct de vedere al formei, al tehnicii, cât și al stilului. Ca spectacol, a fost prezent la Nord de Dunăre prin jocul diferitelor tipuri de păpuși, care au apărut pe acest teritoriu, o dată cu influența otomană și cu „migrația” unor păpușari din Sud, prin „vizita” altor păpușari din Vestul continentului, veniți în căutare de public nou, inocent, sau cu păpuși jucate de băștinașii care au preluat și adaptat unele personaje sau tehnici de joc ale acestor pribegi străini.

Dintre toate personajele teatrului tradițional de păpuși românesc, se detașează păpușa pe mână **Vasilache**. Născut într-un context social-economic-cultural similar celui al corespondenților

¹ Vezi Cristian Pepino, *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși*, București, Biblioteca UNATC – I.L. Caragiale (dactilografiat), 1993, p. 2.

ei din Occident, personajul Vasilache a prins viață ca urmare a acelorași imbolduri și înclinări către caricatură, autoironie sau revoltă mascată, precum Pulcinella, Guignol sau Punch. Ceea ce îl diferențiază pe Vasilache de toate celelalte personaje-păpuși pe mână din Europa sunt forma și stilul său eclectic, ca personaj și ca spectacol păpușăresc, în profilul personajului românesc regăsimuse, poate într-un echilibru perfect, atât influențele lui Guignol și a „rudelor” lui vest-europene, cât și amprenta la fel de celebrului personaj turc Karagöz.

Încercând să definim ceea ce înțelege prin **tradițional** în arta spectacolului păpușăresc, vom constata faptul că întreg conceptul de **artă tradițională de animație** se raportează la două sisteme de referință extrem de simple și de clare: unul e reprezentat de **tehnică** (dată de formă și de stil), iar celălalt – de **ideologie** și **mitologie**. Primul sistem este acela potrivit căruia, tradiția de animație se reduce la „**teoria**” **celor trei tipuri de mânăuire**. Al doilea sistem de referință, cel referitor la ideologie și mitologie, plasează teatrul tradițional de animație, indiferent sub ce formă, stil sau tehnică s-ar manifesta, în zona teatrului, creat pentru a răspunde sensibilității și credinței populare, a unei comunități mai restrânse sau a unei nații, artistul exprimându-le cu mijloacele pe care cultura și disponibilitățile de cunoaștere ale comunității respective i le-au pus la îndemână.

4. Conservarea teatrului de animație tradițional. Dramaturgia și spectacolul de animație din perspectiva teatrului clasic instituționalizat

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în mișcarea păpușărească ambulantă, supunerea față de tradiție se exprima mai ales în plastica păpușilor, a decorului, în soluțiile tehnice, în concepția mesajului demascator și mai puțin în ceea ce privește repertoriul și reprezentarea propriu-zisă.

Teatrul de animație era perceput de către oamenii de artă ca o ediție în miniatură a scenei mari, adică a teatrului „viu. Interesul pe care îl arătau oamenii de teatru pentru teatrul de păpuși, faptul că arta de animație începuse să fie luată în serios au condus, la formarea unor opinii ale oamenilor de artă despre păpușărie,

punând în contrast păpușăria tradițională și principiile ei de manifestare cu proiecția a ceea ce ei considerau că ar trebui să reprezinte spectacolul de păpuși în modernitate, adică să imite, la o scară mai mică, teatrul „viu”.

Împotriva concepției tradiționale asupra teatrului de animație, susținută încă de esteticieni conservatori și de mulți etnologi, au apărut oameni de artă care negau cu vehemență păpușăria tradițională (o „producție teatrală îndoielnică”), cel puțin, așa cum arăta ea la începutul secolului al XX-lea. Această stare conflictuală a persistat până în perioada postbelică, atunci când conservatorii încă erau acuzați că, din lipsă de simț critic, susțineau confuzia între așa-zisele **jocuri populare de păpuși**, cu **tradițiile teatrului popular**, deturnând publicul de la înțelegerea adevăratei arte păpușărești: o artă a animației instituționalizată, care să se dezvolte după niște rigori și legi artistice stabilite în prealabil, întocmai ca în teatrul dramatic.

Ecoul acestor tendințe reformatoare nu s-a lăsat așteptat, și, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în țările europene, care cunoscuseră până atunci o puternică dezvoltare a animației tradiționale, au luat naștere teatre de păpuși de adevărată ținută artistică, cu un stil propriu de interpretare. Curând, fenomenul a luat amploare, multe teatre cu repertoriu specific teatrului de păpuși luând naștere pe întreg continentul, iar, de la mijlocul secolului trecut, o dată cu noua configurație politică din Estul Europei, această reformă a teatrului de animație s-a realizat într-un timp destul de scurt, ținând cont de amploarea cu care s-a realizat, în grabă, cu efecte nu totdeauna benefice asupra calității actului scenic de animație.

Să menționăm și faptul că, tot în această etapă de dezvoltare a artei de animație, se remarcă o schimbare de direcție în ceea ce privește publicul-țintă, al acestui gen de teatru: **copiii**. Dar, pentru că noul teatru de păpuși nu a fost susținut puternic și de o **dramaturgie specifică** artei de animație, majoritatea creatorilor de animație s-au îndreptat către **mit** și către **mitologie** și, prin urmare, către basme, legende și povești, cele mai la îndemână, mai ușor de dramatizat și, bineînțeles, mai îndrăgite de copii, publicul căruia îi erau destinate. Apelul la basme și legende s-a făcut atât de frecvent, încât mulți dintre realizatorii contemporani de animație

susțin că dramatizarea și înscenarea folclorului și a mitologiei sau a povestirilor scrise pentru copii reprezintă deja **tradiția** teatrului de animație.

II. Modernitatea artei de animație

1. Conceptul de modernitate

Într-o lume democratică, în care arta este mai accesibilă publicului larg decât altădată, artistul care se dorește **modern**, prin talentul său remarcabil, prin imaginație, prin cunoștințe teoretice, inteligență și printr-o bună cunoaștere a psihologiei publicului căruia i se adresează, ajunge să spargă conservatorisme și prejudecăți și să se impună prin noutate și autenticitate. Acest tip de artist, care îmbină experimentul cu noutatea deja impusă – de el sau de alții, poate fi considerat **modern-autentic**, fără a fi, neapărat, un geniu.

Artistul care se dorește modern și care, la început, împărtășește avântul creativ novator al artistului modern-autentic, dar care cunoaște anumite limite în ceea ce privește datele genetice (talent, imaginație etc.), limite pe care și le acceptă, se încadrează, de la sine și în timp, în categoria artiștilor moderni care îmbrățișează **moda în artă**. Acest tip de artist, după părerea noastră, este cel care vrea neapărat să spună ceva lumii (mai bine zis, își propune asta), fără să aibă ceva concret de transmis publicului prin arta sa. El este artistul modern de bun-simț, care, în general, își acceptă condiția și limitele. Așadar, acesta este artistul **la modă sau în pas cu moda**.

Artistul care se dorește **modern** și care, de asemenea, are calități native limitate (adică normale, pentru un om obișnuit), dar care nu-și acceptă condiția, ci dorește cu orice preț să spună și să arate tot ceea ce și-a propus, sfârșește prin a crea, imediat sau după un timp, o artă de prost gust care, de cele mai multe ori, împrumută procedeele și ideile modernilor autentici, „îmbunătățindu-le” și „asamblându-le” într-o formă mai mult sau mai puțin estetică, adică în propria creație. Acest tip de artist (să-l numim – **artistul diletant**) se adresează unei comunități restrânse de public, „locale”, de cele mai multe ori slab informate. Această artă de

prost gust, copiată, compusă din clișee prost îmbinate ori numai neinspirată este cunoscută sub numele de **Kitsch**.

În înțelegerea generală, **modern** este ceva „care aparține timpurilor apropiate [de vorbitor]; care este în pas cu progresul actual”. Apropiindu-ne și mai mult de artele spectacolului și raportând **modernul**, reprezentând nouitatea, la vechi – deci la **clasic**, **modernul** se remarcă prin eliberarea de dogmele impuse de **clasic** și, mai mult decât atât, prin poziționarea sa, mereu în antiteză cu regulile clasicului, pe care le consideră mereu depășite, uzate.

Deși termenul de **modern** este destul de des confundat cu termenul **modernitate**, **modernul** trebuie înțeles ca fiind o noțiune-cadru, a cărei esență este „prezentul”, „imediatul”, „actualul”, iar **modernitatea** exprimă calitatea de a fi modern. De asemenea, **modernismul** definește teoria și practica modernului.

2. Tradiția și miturile naționale în peisajul animației moderne

O dată cu trecerea la o nouă etapă de dezvoltare, o dată cu adaptarea și asumarea unor concepte preluate din sferile altor arte, în special din filosofia și estetica artei actorului, teatrul de animație se găsea în fața unei imperative nevoi de a-și contura propriul profil filosofic, propriile legi și principii de existență în perspectiva unei arte a animației moderne și ca substanță, nu doar ca imagine scenică și funcționalitate. Instituționalizarea teatrului de animație, prin urmare, noua organizare și chiar formă cu care se prezenta spectatorului, trimitea și mai insistent către aceste căutări de redefinire a propriilor orientări și principii.

În această etapă a dezvoltării animației, celor trei curente principale de dezvoltare a păpușii, se mai adaugă, o dată cu „revoluția” teatrului de păpuși, un al patrulea curent, cel al **animației metaforice**, exploatat relativ întâmplător în animația tradițională. Astfel, **teatrul popular**, cel al bălciurilor și al piețelor publice, s-a adaptat scenei profesioniste, devenind un teatru pentru copii. Într-o lume în care filmul și televiziunea realizează cu mult mai mare succes și mai convingător toate trucurile, „**teatrul minunilor**”, cel care își prezenta odinioară marionetele mânuite cu fire „invizibile”, s-a adaptat noilor vremuri din a doua jumătate a

secolului trecut, prin aducerea la vedere a păpușarului, în relație directă cu păpușa sa de multe ori, propunând cu succes convenția mânuitor-personaj publicului de toate vârstele. În lumea fanteziei, păpușa rămâne astfel **actorul** prin excelență capabil să abată imaginația spectatorului de la realitatea plată și de la naturalism. Iar dacă persistăm pe ideea de funcționalitate, ca instrument ideal de întruchipare a personajelor, unde altundeva s-ar mișca mai în voie actorul-păpușă, dacă nu în **teatrul satiric** (în spectacolele adresate publicului adult)? Într-o formă mai exagerată și poate mai apropiată de virtuțile lor de mai înainte, **burlescul** și **grotescul** se regăsesc în teatrul satiric din zilele noastre, mai cu seamă în satira politică, încă foarte apreciată de publicul adult.

3. Clasic – modern, o mai veche polemică

Ca artă autonomă, capabilă să-și descopere și să-și croiască propriul destin, arta animației, prin intermediul creatorilor ei moderni, a pornit pe lungul și anevoiosul drum al căutării de noi forme de expresie și al unui public nou și loial, care să-i prețuiască și să-i confirme statutul de artă vie, dispusă oricând să răstoarne orice tipare, să spulbere prejudecăți și să se ridice la același nivel al inovării cu celelalte arte. Dar, ca și în cazul celorlalte arte, efortul cerut de această devenire impunea nu doar „lupta” cu rigorile și idealurile artei de animație sau chiar cu neîmplinirile artistului care se dorea modern – a cărei creație nu era acceptată imediat de către spectator; acest efort era dublat de „lupta” animatorului modern cu reticența unei anumite părți a creatorilor și cu dogmele impuse mult prea ușor în spectacolul de animație postbelic. Prin urmare, arta modernă de animație intra în conflict nu doar cu arta tradițională, cu arta de animație clasică, ci și cu acea formă a animației instituționalizate, cu un caracter puternic didactic, simplist și formator de opinie, formă a animației care, construită pe un fundament ideologic impus de factorul socio-politic, își dorea să devină, la rândul ei, **noua animație clasică**.

Totuși, creatorii moderni de animație nu pot reinventa animația, ignorând tradiția și formele clasice ale artei de păpușărești, așa cum nici artistul din teatru clasic nu poate rezista în fața spectatorului contemporan, ignorând arta contemporană în ansamblu, ne sugerează, prin ceea ce fac, creatorii autentici de artă

a animației. Această stare de fapt a determinat deseori colaborarea directă între animatorul clasic și cel modern.

Așadar, pe scena de animație s-a dezvoltat o polemică atipică în peisajul artei, nesemnificativă din punctul de vedere al spectatorului neavizat, dar care a avut o dublă consecință: a oferit o mai mare libertate de creație pentru creatorul din arta de animație autentică și un fotoliu comod pseudo-creatorului de animație, fotoliu din care a „jonglat” cu forme-clîșeu ale animației, clasice sau moderne.

4. Modernitatea autentică în teatrul de animație

Orice artist modern și autentic, prin urmare, și creatorul modern de animație, îmbrățișează noile concepții și forme artistice, întrucât consideră că, prin intermediul lor, se poate atinge **adevărul scenic** într-un mod mai direct și mai concludent decât pe alte căi – pe cele clasice, cu care se prezintă în contrast de cele mai multe ori. Însă eforturile de a atinge adevărul, prin mesajul conceput și „ticluit” în opera lui sau prin intermediul formelor plastice pe care le propune merge în paralel și cu nevoia creatorului de a expune **frumusețea artistică**. Stabilirea acestor coordonate de ordin etic și estetic ale viitoare opere de animație, care culege substanță din toate celorlalte arte în perspectiva dezvoltării unei „arte de esență”, sunt posibile numai cu concursul nemijlocit al intelectului artistului, al culturii artistice pe care această profesie o cere imperios și, nu în ultimul rând, al talentului și flerului cu care el simte și dezvoltă în imaginație fenomenul artei de animație. Cu alte cuvinte, talentul și inspirația sunt insuficiente ca fundament a unei viitoare creații scenice. Realizarea unei opere echilibrate și autentic-moderne implică și o muncă de cercetare și informare în câmpul esteticii formelor vechi și noi, al conceptelor care au precedat opera artistului ce dorește să propună noutatea.

Forța de atracție a teatrului de păpuși, văzută de pe scena de animație, adică de acolo unde se produce actul creator, stă în conștientizarea posibilităților sale, legate de subordonarea materialului față de voința artistului creator, datorită deschiderii totale a tuturor participanților către proiecția a ceea urmează să reprezinte creația finală, spectacolul de animație modern și autentic – **arta de animație modernă**. O artă care pune pe aceeași treaptă

valorile artistice și sociale ale păpușii cu puterea ei de sinteză, cu aptitudinea ei de a reprezenta ceea ce este general, o artă care unește în modul fericit înțelegerea subiectivă și obiectivă a lumii.

Sincretismul, această osmoză a artelor, promovat și exploatat de creatori novatori din toate artele, a venit parcă în întâmpinarea teatrului de animație, el însuși o **artă sincretică**, în care plastica, muzica și dansul se împletesc firesc. Surprinzător poate, în căutarea perfecțiunii scenice, actorul din teatrul dramatic de astăzi și regizorul modern au găsit perfecțiunea dramatică în marionetă; posibilitățile ei de expresie și de transfigurare scenică au ajuns să fie râvnite de către novatorii perfecționiști ai teatrului dramatic. S-a ajuns până la nivelul la care, de la Alfred Jarry până la Peter Schumann, granița dintre cele două arte să cunoască o anume destrămare, actorul „viu” confundându-se cu marioneta și invers. Însă a aduce păpușa în scenă și a transmite cu ajutorul ei exact aceleași sentimente, a stârni prin intermediul ei aceleași stări, folosindu-se strict de instrumentele psihologice caracteristice actorului viu, cu alte cuvinte, înlocuirea actorului-viu cu actorul-păpușă, cu aceeași funcționalitate scenică, nu poate reprezenta decât o formă trecătoare a modernității în arta de animație.

Spre deosebire de teatrul dramatic, unde actorul are nevoie de o anumită maturitate intelectuală pentru a se putea întâlni cu adevărul din personajul interpretat, actorul păpușar autentic, indiferent dacă lucrează la un spectacol pentru copii sau la altul adresat publicului adult, se reîntoarce la starea ludică a copilăriei, la acea calitate a subconștientului care îi lasă libertatea deplină pentru jocul necenzurat de intelect. Așa se naște actorul autentic de animație, în fiecare zi din nou, înainte de fiecare repetiție ori spectacol, printr-o defulare a dorinței de joc. Apoi, după ce actorul își „șlefuește” jocul cu obiectul, se naște **arta de animație**, lăsând subiectele și istoriile dezvoltate pradă efemerului, dar evidențiind, o dată cu fiecare joc, arta căreia i se dedică.

Exemplele din creațiile lui Alfred Jarry, Peter Schumann, Philippe Genty sau Roman Paska ar putea să sugereze convingerea că teatrul de păpuși a cunoscut o adevărată explozie de idei și autenticitate în scena de animație modernă, de vreme ce atâția artiști novatori, din diverse genuri ale artei, au apelat la arta animației, la obiectul animat, la tradiția animației, ca la o

modalitate imperios necesară și conștientă de definire a propriilor orizonturi creatoare. Realitatea concretă ne arată însă că tot acest interes nu a fost și nu este decât foarte puțin luat în serios de majoritatea păpușarilor profesioniști, temerarele încercări ale creatorilor pomeniți mai sus, deși au depășit în mod evident statutul de experiment, nu au reușit să atragă după ele și o „revoluție” în creația modernă de animație.

În arta de animație, mai mult poate decât în oricare artă, înțelegerea profundă a modernității nu poate fi posibilă fără o cunoaștere temeinică a tradiției, ca principală sursă de forme estetice pentru spectacolul contemporan și ca un mijloc prin care perenitatea artei de animație este asigurată, fără o disociere între autentic și fals, între originalitate și impostură. O dată cu deschiderea pe care i-a oferit-o instituționalizarea teatrului de animație către colaborarea directă cu celelalte arte, arta păpușărească a acceptat provocarea și jocul trecător al formelor experimentale, convinsă că totul este o convenție, un moment al trecerii sale spre tărâmurile celorlalte arte. Toate experiențele artistice, prin care animația a trecut până astăzi, cu o durată mai mare sau mai restrânsă, au tulburat spiritul novator al creatorului de animație și viața teatrului de păpuși fără ca aceasta să-și diminueze din perenitate și fascinație. Păpușarul autentic, printr-o înțelegere complexă a lumii și a omului, prin interogație clară și pătrunzătoare în actul comunicării cu publicul, a pus la picioarele artei, căreia i s-a dăruit, întreaga sa inteligență și intuiție, iscusință și ingeniozitate.

III. Televiziunea și teatrul de animație

Având în vedere modalitățile de reprezentare și de receptare, spectacolul de animație, prezentat în forma filmului de animație și a animației de televiziune, se încadrează, cel puțin, din perspectiva spectatorului, în categoria spectacolului modern. Cu siguranță, această nouă înfățișare pe care o ia spectacolul de animație este cea mai apreciată formă a modernității din istoria animației, în special datorită caracterului de masă pe care îl conține această formă de reprezentare. Nu trebuie să trecem cu vederea faptul că spectatorul

a îmbrățișat cu deosebită ușurință noua formă a artei de animație, în special prin prisma comodității pe care filmul de animație și, în general, televiziunea le-a oferit-o. Spectatorul a depășit repede etapa preliminară de percepere a acestui tip de artă, strict ca pe o artă a iluziei optice, așa cum a fost întâmpinată o dată cu primele sale manifestări, imediat ce „minunea” a devenit o obișnuință și, mai apoi, o necesitate în activitatea regulată și stereotipă a spectatorului, filmul și televiziunea intrând în rutina sa zilnică.

Un motiv în plus, pentru care am insistat asupra acestei noi modalități de expresie artistică, este reprezentat de impactul puternic pe care l-a avut asupra creatorului de animație scenică, obligat să ia „atitudine” față de o perspectivă deloc favorabilă, oferită de viitorul artelor scenice: perspectiva de a-și pierde, treptat, publicul. Știința și tehnica înaintează cu pași uriași, iar filmul și televiziunea beneficiază de avantajele unei creșteri a perfecțiunii tehnice în mod direct și imediat, spre deosebire de artele scenice, care trebuie să-și păstreze specificul și principiile ce s-au impus timp de milenii, cele care cer un contact viu și nemijlocit cu spectatorul. Această creștere continuă a perfecțiunii tehnice de care se bucură filmul și televiziunea și ușurința cu care spectatorul se lasă tot mai evident atras de noile forme ale expresiei apărute în artă au făcut ca teatrul să pară depășit, iar o întrecere cu concurenții săi bogați și înzestrați din punct de vedere tehnic pare cu totul imposibilă.

Așa cum s-a putut observa, teatrul de animație nu a dispărut odată ce arta filmului de animație a acaparat atenția publicului prin diversele sale posibilități de acțiune și prin forma nouă sub care se prezintă. Forța care a dat teatrului putere de supraviețuire s-a bazat tocmai pe acel contact direct și nemijlocit pe care îl are cu spectatorul, pe emoția autentică cu care este însoțit spectatorul pe parcursul unei reprezentații. Aceste caracteristici specifice artelor scenice, care se regăsesc în nevoile de ordin psihologic ale spectatorului, precum și necesitatea pe care o resimte de a se debarasa în multe momente de artificialitatea specifică filmului de animație, chiar dacă de cele mai multe ori inconștient, împins de spiritul etic al societății ori doar ca o reflexie, au fost speculate de creatorii de artă scenică de animație nu doar cu scopul de a salva arta scenică de animație de la pieire, ci și în virtutea dezvoltării

acestei arte, a redescoperirii sale în funcție de aspirațiile contemporane ale spectatorului.

Contactul cu spectatorul, interacțiunea dintre actor, obiectul-personaj și spectator poartă în sine posibilități extrem de bogate și necesare de bucurie estetică pentru ambele părți – și pentru teatrul de animație și pentru spectator. Prin această colaborare vie și directă se deosebește arta scenică de animație de **filmul de animație** și de **animația de televiziune**, puternicii săi concurenți. Pe de altă parte, televiziunea, prin programele tot mai diversificate pe care le difuzează, poate foarte ușor să „ucidă” teatrul de animație, răpindu-i spectatorii, dar, în același timp, îl poate și promova în ochii publicului. Totul depinde de măiestria cu care animatorul se manifestă în scenă, de magia cu care poate impresiona publicul TV și, mai mult decât atât, de inteligența cu care reușește **nu** să imite animația de televiziune sau desenele animate, ci să existe ca o alternativă pentru ele, caracterizată prin originalitate.

IV. Kitsch-ul și teatrul de animație

1. Kitsch-ul. Formele și principiile Kitsch-ului ca fenomen general în artă

Așa cum există **autentic**, există și **neautentic**, aflat într-o strânsă legătură cu autenticul, la fel cum, în aceeași lume a valorilor estetice, **frumosul** este strâns legat de **urât**. **Kitsch-ul**, pentru că despre el este vorba, se consideră în dicționarele de specialitate ca fiind un „termen folosit pentru a desemna un obiect decorativ de prost gust”, cu referire directă la arta plastică sau, într-o definiție care-și găsește locul până la un punct și în teatru, **Kitsch-ul** reprezintă o „reproducere sau copiere la scară industrială a unor opere de artă, multiplicare și valorificate comercial” (DEX).

În *Psihologia Kitsch-ului*, Abraham Moles ne prezintă o posibilă etimologie a cuvântului susținând că termenul **Kitsch** apare pentru prima dată la München, în 1860, **kitschen** însemnând „a face ceva de mântuială” și, cu un sens mai special – „a transforma mobila veche”, sub formă de verb într-un limbaj familiar. Un alt strămoș al **Kitsch-ului** este **verkitschen**, care

înseamnă „a degrada, a poci, a măslui”, altfel spus, „a vinde cuiva altceva decât el a cerut”². În lipsa unei definiții pe deplin satisfăcătoare a **Kitsch**-ului, putem combina abordarea istorico-sociologică, în care **Kitsch**-ul este strâns legat de industrializarea culturală (televiziunea este un exemplu), cu abordarea esteticomorală, în care **Kitsch**-ul este o artă falsă, de cele mai multe ori gândită pentru consum, cu menirea de satisfacere imediată, în cel mai direct și mai simplu mod posibil, a nevoilor estetice ale unui publicului larg, de masă. Desprins din **modern**, **Kitsch**-ul este o formă eminentamente estetică de a minți, o formă prin care frumosul, în diversele sale forme, de la artele plastice până la artele scenice, este distribuit social, ca orice alt produs, în funcție de cerere și ofertă. El poate fi catalogat uneori și ca „valoare ratată”, ca „neputință sau deficiență de meșteșug”, ca „incapacitate tehnică” sau „slăbiciune artistică”³

Privind arta de animație în ansamblul ei prin prisma spectacolului reprezentat scenic, descoperim **Kitsch**-ul pe scena de animație sub patru forme: (a) Există un **Kitsch al compoziției și al asocierii formelor**, rezultat dintr-o proastă alăturare de elemente estetice și structurale într-un spectacol; (b) Există un **Kitsch al pseudo-tradiției** și, tot aici, un **Kitsch al pseudo-clasicului**; (c) Întâlnim frecvent și un **Kitsch al pseudo-modernității** și (d) există un **Kitsch al „împrumutului”** (însușirea unor forme estetice promovate de alți creatori)

2. Păpușarii – între profesionalism și diletantism

În toate cele patru forme pe care le ia, în reprezentarea păpușărească, deși se manifestă asemănător și în cazul celorlalte arte, **Kitsch**-ul se insinuează ușor pe scena de animație, în principal, din cauza atitudinii publicului, mai puțin avizat, la o primă vedere, decât cel al celorlalte arte, un public dispus să accepte compromisul în creația de animație, o dată cu convenția obiect-animat / personaj, confundând în general compromisul și convenția.

² Abraham Moles, *Psihologia Kitsch-ului*, trad. de Marina Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1980, p. 5

³ Victor Ernest Mașek, *op. cit.*, p. 211

Această atitudine „îngăduitoare” pe care o are publicul față de spectacolul de păpuși și, implicit, față de arta animației a făcut posibilă apariția unui alt fenomen generator de **Kitsch**: este vorba despre migrarea unor creatori dinspre alte arte spre scena cu păpuși. Ne referim aici la acei creatori imigranți ce se apropie, temporar sau definitiv, de teatrul de animație, după principiul, potrivit căruia, pe scena de animație se construiește arta **în joacă** și este receptată **ca o joacă** și că ar solicita un efort mai mic. Astfel, în calitate de regizori sau actori-mânuitori, ei ajung să construiască spectacole cu păpuși după niște false principii, pe linia unor false axiome de creație, desprinse, în general, din sfera teatrului dramatic și cu prea puține rădăcini în specificul artei de animație. Acestor pseudo-păpușari proveniți din alte arte li se alătură pseudo-păpușarii proveniți din scena de animație, pentru care teatrul nu reprezintă altceva decât o instituție care îi plătește și care le oferă statutul de artist. Toți acești pseudo-creatori din sfera teatrului de animație (din teatre, companii independente ori liberi-profesioniști), împreună, deschid căi largi către **Kitsch**, către **spectacolul de animație Kitsch**, ei înșiși devenind, atunci când nu sunt atenționați, îndrumați sau pur și simplu opriți în a se desfășura pe scena de animație, **creatori Kitsch**.

3. **Kitsch-ul în reprezentăția păpușărească**

Este foarte greu de demonstrat **ce** anume este **Kitsch** în teatru și cu atât mai puțin să stabilim care este limita dintre **modern** și **Kitsch** sau dintre **modă** și **Kitsch**, așa cum poate fi ea găsită în arta plastică, de exemplu. Ne este cu atât mai greu să descoperim **Kitsch-ul** în arta de animație, în comparație cu arta dramatică, ținând cont de faptul că obiectul animat, păpușa ori marioneta, prin metamorfozele pe care le propune, prin valoarea în sine de simbol într-un anume context de idei sau într-o desfășurare de evenimente, ar putea „disculpa” creatorul din scena de animație încă înainte ca oricare dintre noi să încerce să-l acuze. Considerăm că acești creatori – regizori, scenografi sau actori mânuitori – având cunoștințe întemeiate despre arta creației spectacolului de animație, lasă numai accidental să străbată **Kitsch-ul** prin creația lor și nutrim convingerea că ei înșiși vor descoperi aceste elemente din propria creație, care nu le fac cinste, iar mai târziu le vor

îndrepta sau vor stăruii mai cu atenție asupra a ceea ce își propun să imagineze și să expună scenic, consolidându-și, totodată, calitatea de creator autentic.

Un obiect **Kitsch** din arta plastică poate căpăta semnificații nebănuite în scena de teatru și, cu atât mai mult, în scena de animație. În același timp, dacă obiectul este prost plasat, dacă mărimea, culoarea lui nu sunt justificate prin ideea spectacolului sau prin manevrare, prin joc, atunci acela este cu siguranță un obiect **Kitsch** și, în funcție de importanța lui în spațiul scenic, poate transforma spectacolul întreg într-un **Kitsch**. O altă formă pe care o ia **Kitsch**-ul în scenă este **excesul** cu care sunt folosite anumite tehnici, cu care se utilizează un anumit material sau chiar o formă (geometrică) animată pentru definirea personajelor, a unui anume fel de lumini, de sunete sau gaguri, doar pentru că ele au un impact sigur la public, dar fără ca regizorul să le justifice prin ideea spectacolului sau actorul – prin jocul său. **Kitsch**-ul poate să apară și ca urmare a unei aglomerări nejustificate a scenei cu obiecte și personaje ori ca urmare a unei aglomerări scenografice, care limitează spațiul personajelor sau când personajele sunt nejustificat disproportionale față de obiectele animate, dar și atunci când mesajul spectacolului este intenționat ambiguu și greu sau chiar imposibil de descifrat.

Trebuie să recunoaștem că, în spatele unei perpetue și subiective divergențe de opinii între creatorii de animație, critici sau simpli spectatori, cu privire la modernitatea din teatrul de animație, la raportul dintre **modern**, **autentic** și **Kitsch**, o delimitare a lor în scenă este greu de făcut, atâta timp cât elementul de modernitate nu este evident, iar **Kitsch**-ul nu este flagrant. Tentația și dorința creatorilor de a fi apreciați de public, de a li se confirma valoarea este de multe ori evidentă. Toți artiștii se doresc a fi moderni și toți se simt ofensați dacă, într-un fel sau altul, opera lor este asociată cu **Kitsch**-ul. Probabil că, aruncând o privire retrospectivă asupra artei în general și exceptându-i pe creatorii de geniu, care, prin mijloace neînchipuite altădată, transmit mesajul cel mai profund pe calea cea mai simplă, ceilalți creatori, frământați la rândul lor de idei potențial generatoare de **autentic**, apelează, puțin (dar ei nu vor recunoaște niciodată asta), la **Kitsch**, atât cât să capete mai multă forță ei ca artiști, cât să înțeleagă mai

profund psihologia spectatorului. Unii folosesc **kitsch**-ul atât cât au nevoie, apoi explodează într-o creație modernă și autentică, iar alții îl folosesc... tot timpul.

Concluzii

Se spune că nu există actor bun de pe scena de animație care să nu se poată descurca onorabil pe scena „vie”. Această axiomă este valabilă și invers. Actorul de animație, prin esența profesiei sale, apelează la psihologia actorului „viu”, la propria-i psihologie pentru a construi psihologia personajului obiect, care să poată transmite adevărul scenic. Acesta este creatorul autentic de animație, fie că exploatează elemente care țin de **tradiția artei de animație** și le prezintă așa cum s-au manifestat ele cândva ori în forme mai apropiate de specificul problematicii contemporane, fie că este adeptul unor forme noi, ai unei înțelegeri, în termeni mai largi a artei de animație, desprins de orice îngrădire dogmatică, adică **moderni**.

Nu la fel se poate vorbi despre **creatorii de spectacole** de teatru. Asemănările dintre regizorul de teatru dramatic și regizorul de teatru de animație sunt înșelătoare, chiar dacă, așa cum am afirmat mai sus, traseele psihologice ale personajelor, cel puțin, la nivel structural, merg pe același drum. Regizorul teatrului „viu” este condiționat de limitele fizice ale actorului și își construiește **metafora** având în vedere în permanență aceste limite; își caută pârghii ajutătoare în decor, în costume, în lumini sau prin construcția spațiului de joc, pe când, pentru regizorul de animație de cele mai multe ori, obiectul care urmează să devină personaj reprezintă însăși **metafora**. Unii creatori neglijează însă această diferență și, în necunoștință de cauză, abordează celălalt gen de teatru. Iar când ei ridică la nivel de artă ceea ce au desăvârșit scenic, mânăți numai de inspirație sau „dogmatizând” cunoștințe incomplete și de cele mai multe ori răstălmăcite despre arta de animație, inevitabil se naște diletantul, iar mai devreme sau mai târziu – **Kitsch**-ul. Acest tip de diletant este adesea mai periculos decât actorul diletant, pentru că el

manevrează spectacolul și transmite publicului o imagine trunchiată sau prost interpretată despre teatrul de animație.

Creatorul autentic de animație încearcă încă o frică nejustificată, când trebuie să opereze cu formele estetice pe care le stăpânește, să le exprime scenic liber și necondiționat de dogmele teatrului clasic de animație, eliberat de prejudecățile care s-au conturat despre creația scenică de păpuși în ochii spectatorului. Întru devenirea acestei arte, creatorul autentic trebuie să vrea mai mult de la el însuși. Trebuie să creadă în reușita sa, imediat ce formele – vechi și noi, ideile – vechi și noi nu-i mai sunt străine. În ciuda posibilităților nelimitate de expresie pe care le are la dispoziție, în ciuda sincretismului care caracterizează prin definiție arta de animație, această artă încă îi „intimidează” pe mulți dintre profesioniștii scenei de animație, care se complac în comoditate și stereotipii.

Creatorul de animație este în căutarea formei ori a formulei estetice și artistice care să îi desăvârșească frământările **sau** arta de animație este, din totdeauna, în căutarea creatorului pur, care să o desăvârșească? Aceasta este o întrebare la care creatorii autentici, critica de specialitate sau publicul avizat nu au găsit încă un răspuns convingător. Probabil că un Jarry, un Schumann ori un Genty nu au fost de ajuns, pentru ca, printre practicienii artei de animație să crească dorința de atingere a absolutului prin creație.

Bibliografie selectivă:

- Baty, Gaston; Chavance, René, *Histoire des Marionnettes*, Paris, Bordas, 1959
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1985
- Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, trad. de Ileana Littera, Editura Unitext / Polirom, 2004
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității* trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București, Editura Univers, 1995
- Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, București, Editura Paideia, 1999
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Iași, Editura Junimea, 2003
- Deleanu, Horia, *Modernitatea teatrului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
- Deleanu, Horia, *Arta regiei teatrale*, București, Editura Litera, 1987
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, trad. de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Paralela 45, 2005
- Gâțză, Letiția, *Teatrul de păpuși românesc, artă nouă și străveche*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1963
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
- Mașek, Victor Ernest, *Arta de a fi spectator*, București, Editura Meridiane, 1986
- Moles, Abraham, *Psihologia Kitsch-ului*, trad. de Marina Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1980
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983
- Pepino, Cristian, *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși*, Biblioteca UNATC – I.L. Caragiale (dactilografiat), București, 1993
- Pepino, Cristian, *Regia spectacolului de animație*, București, Editura UNATC PRESS, 2007

- Popov, Alexei, *Unitatea estetică a spectacolului*, trad. de Margareta Bărbuță, București, Editura Meridiane, 1964
- Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului. Între frumos și comic*, trad. de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1984
- Truică, Ion, *Poetica filmului de animație*, Iași, Editura Cronica, 2002
- Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968
- Vianu, Tudor, *Studii de filozofie și estetică. Dualismul artei*, București, Editura 100+1 Gramar, 2001
- *** *Les marionnettes* (culegere de texte), Paris, Bordas, 1982
- „Teatrul” (1956-1989)
- „Teatrul azi” (1990-2006)