

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6  
cod poștal 060269, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74  
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802  
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74  
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145  
e-mail: contact@edituraeikon.ro  
web: www.librariaeikon.ro, www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de  
Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS)

---

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MARCU-REMENTOV, INGA**

**Teatrul de animație : o altfel de istorie** / Inga Marcu-Rementov. -

București : Eikon, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-49-1317-3

792.97

---

DTP: Valerian Susan

Editor: Valentin Ajder

INGA  
MARCU-REMENTOV

# TEATRUL DE ANIMAȚIE

## O ALTFEL DE ISTORIE

E I K O N

București, 2024

## CUPRINS

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducere.....                                                                                 | 5   |
| Capitolul I. <b>Tradiție și inovație</b> .....                                                   | 9   |
| I.1. <b>Oameni și păpuși</b> .....                                                               | 9   |
| I.2. <b>Mască, păpușă, marionetă, umbră.</b><br><b>Reconstituiri istorice</b> .....              | 16  |
| I.3. <b>Fanciulla și enigmele ei</b> .....                                                       | 34  |
| I.4. <b>Păpuși și actori. Influențe reciproce...</b> .....                                       | 40  |
| I.5. <b>Arta animației, reguli ale jocului</b> .....                                             | 47  |
| I.6. <b>Reformele lui Obrazțov</b> .....                                                         | 56  |
| I.7. <b>Instituționalizare, dezvoltare, diversificare</b> .....                                  | 63  |
| I.8. <b>Perspective critice</b> .....                                                            | 74  |
| Capitolul II. <b>Forme și idei în teatrul de animație al<br/>secolului XX.</b> .....             | 105 |
| II.1. <b>Geografii în mișcare</b> .....                                                          | 105 |
| II.2. <b>Europa</b> .....                                                                        | 112 |
| II.3. <b>Continental american, particularități și<br/>interferențe</b> .....                     | 143 |
| II.4. <b>În căutarea unei estetici generale</b> .....                                            | 178 |
| Capitolul III. <b>România, repere istorice în teatrul de<br/>animație</b> .....                  | 189 |
| III.1. <b>De la Karagöz, la inovațiile Margaretei<br/>Niculescu</b> .....                        | 189 |
| III.2. <b>Teatrul de animație românesc în secolul XXI</b> .....                                  | 200 |
| <b>Concluzii</b> .....                                                                           | 231 |
| Anexă: <b>Tabloul general repertorial al teatrului de<br/>animație românesc. 2017-2023</b> ..... | 233 |
| <b>Bibliografie</b> .....                                                                        | 295 |

de la inovațiile lui Obrazțov, la atât de semnificativele influențe pe care, în spațiul american, televiziunea le-a avut asupra artei păpușărești.

O a treia secțiune studiază reperele istorice ale teatrului de animație din România, cu accent pe observarea particularităților și influențelor de care păpușa a avut în spațiul autohton, dar și cu inventarierea analitică a teatrelor de gen existente, ca instituții distincte, în momentul de față. De altfel, o anexă consistentă a lucrării de față va fi dedicată unui tablou repertorial al ultimilor ani menit să indice anumite tendințe sau opțiunea pentru anumite estetici în detrimentul altora.

Ca metodologie a cercetării, am parcurs literatura internațională din domeniul teatrului de animație, am studiat documente de arhivă, am inițiat dialoguri profesionale cu artiști, manageri de instituții cu activitate specifică. Permanent, am încercat să pun în comunicare artista și cercetătoarea, pasiunea pentru animație și observarea atentă, detașată, cu pretenții de obiectivitate. Adeseori, am trecut peste opiniile personale în raport cu un spectacol sau cu o temă a cercetării, încercând să cultiv și să păstrez un ton echilibrat și onest din punct de vedere academic.

## CAPITOLUL I.

# Tradiție și inovație

## I.1. Oameni și păpuși

Cum ne apare teatrul de animație la începutul mileniului III sau, altfel spus, cum se simte o artă milenară într-un prezent care, cel puțin aparent, pare preocupat de cu totul alte direcții? Vom încerca să răspundem acestor întrebări prin mai multe mijloace de investigație specifice, vom încerca să lămurim pentru noi înșine, în primul rând, dar și pentru alții interesați, anumite componente teoretice și mecanisme lăuntrice care țin de natura fenomenelor din interiorul acestui spațiu mirabil și delicat, complex, fragil și atât de important.

Pentru început, trebuie să admitem că, în ce ne privește, Teatrul de Animație rămâne arta prin excelență, o specie aparte de reprezentare teatrală în care actorul viu, de cele mai multe ori, se joacă *de-a v-ați ascunselea* cu spectatorii, dispărând în spatele păpușii și continuând să practice această

profesie pe cât de venerabilă, pe atât de relevantă pentru zilele noastre.

De-a lungul existenței sale, omenirea a comunicat permanent cu ceea ce am putea denumi generic *păpușă*, începând cu oamenii cavernelor ce vânau mamuți, până în prezent. Fie că e vorba de artă, de joc (joacă) de copii, sau ritualuri și tradiții, păpușa a rămas un reper major și un mijloc de expresie a diferitelor stări ce traversează ființa umană. Nu putem omite semnalarea acestor aspecte dacă ne dorim să trasăm o linie imaginară de hotar între *Artă* și *Viață*. Exemplele comunicării omului cu *păpușa* sunt nenumărate, la fel cum nenumărate sunt tipurile de păpuși pe care mintea omenească le-a născocit pentru a le anima și a se proiecta în ele: figurinele sculptate de la prova corăbiilor vechilor greci, vikingi etc., giruetele de forma călușilor din vârful colibelor rusești sau cocoșul de pe clădirile autohtone, vulturul ce-și desface aripile sau pantera în salt de pe radiatorul mașinii – toate aceste reprezentări, aplicații decorative, un fel de *estetică uzuală*, nu fac oare parte din *Teatrul de Animație* în diversele sale forme de reprezentare și funcționare?! Păpușile, marionetele sunt adesea folosite ca termen de comparație în literatura clasică; este o dovadă incontestabilă că au fost cunoscute și apreciate de public din cele mai îndepărtate perioade istorice.

Regăsim păpușile în cele mai neașteptate locuri și momente: în proverbe, zicători, aforisme. Și dacă Platon, în *Legile* sale, ne-a vorbit despre *firul sfânt de aur*, al *Rațiunii*, ne place să credem că firul acesta simbolic are legătură și cu firul ce animă capul marionetei. Una din cele mai vechi surse ale culturii omenești – Herodot (sec. V î.Hr.) – vorbește despre figurine din fier manevrate de sfori, ce își aveau origini străvechi. El pomenește, de exemplu, despre o figurină a fecundității pe care a observat-o purtată de egipteni la procesiunile din timpul celebrării cultului dedicat zeiței Osiris. Această figurină este prima statuie mobilă despre care avem mărturii, cu o înălțime în jur de cincizeci de centimetri și un falus de aceeași lungime, ca un fir îndreptat după bunul plac, în voie. Și muzeul Ermitaj din Sankt-Petersburg posedă o statueta asemănătoare a fecundității, din teracotă, datând aproximativ din aceeași epocă, care putea fi prezentă în ceremonii, asemănătoare cu cea în onoarea lui Osiris; are o înălțime de aproximativ douăzeci și cinci de centimetri, ține în mâna dreaptă un soare stilizat, iar în stânga un snop de grâu. Sub rochie se văd atașate picioarele articulate și un falus curbat, iar deasupra încheieturilor sunt găuri concepute pentru firele ce ar trebui să controleze membrele.

Prima descriere a unui teatru adevărat de animație pare a fi cea relatată de Xenophon, după

o vizită în casa atenianului Callias, în anul 422 î.Hr. Acesta din urmă își angajase un păpușar din Syracusa ca să-i distreze pe oaspeții săi; un singur invitat, povestește Xenophon, nu era fermecat și nu a vrut să-i acorde acestui teatru vreo atenție: Socrate.

Aristotel, pentru a explica simplitatea cu care Creatorul guvernează Universul, spunea că oamenii au nevoie doar de un act de voință divină, asemănător cu a celui care dirijează o marionetă; trăgând de un fir pentru a mișca capul acestor ființe mici, apoi umerii, ochii și membrele, toate se supun cu grație.

Lucius Apuleius Platonius, scriitor latin, la o distanță de cinci sute de ani, explică cum, pentru a manevra mișcările și gesturile unor omuleți de lemn, pentru a mișca un membru sau altul, pentru a înclina capul, pentru a oferi ochilor un aspect pătrunzător, sau pentru a executa cu mâinile gesturile necesare, pentru ca întreg corpul să pară o ființă grațioasă și vie, cei care le acționau trebuia doar să tragă de câte o sârmuliță. Mecanismele de animare încep să prindă, așadar, tot mai mult contur.

Galien, doctorul, compara firele marionetelor cu mușchii omului, Platon vedea în ele pasiunile care împing ființele umane dintr-o parte în alta. Horațiu în *Satirele* sale, ca și Aristotel, compară lipsa de

voință proprie a omului cu supunerea marionetei ce ascultă de capriciile mânuitorului, împăratul filosof Marc-Aureliu reluând, mai târziu, aceeași comparație. Până și vechii arabi se întrebau: *ce e altceva universul, dacă nu un teatru de umbre?*, confirmându-ne cunoașterea și practicarea acestui gen teatral din cele mai vechi timpuri.

Copilăria omenirii este *populată* de păpuși. Au existat spații și perioade când oamenii plecau pe ultimul drum împreună cu ele, dovadă fiind păpușile descoperite în morminte. Tot păpușile sunt participante active la evenimente social-istorice, manifestări artistice, parade, demonstrații politice. Se pare că omului îi sunt necesare păpușile; ele dau satisfacție unei părți a psihicului, a conștiinței sale, și este evident că formele de relaționare dintre om și păpușă au suferit schimbări, în concordanță cu timpurile, cu dezvoltarea civilizației omenești, cu concepțiile despre viață, moarte, divinitate ce s-au succedat de la o epocă la alta. Curios ni se pare faptul că nici omul, nici păpușa, în esența lor, nu s-au schimbat foarte mult. Ba chiar, din contra, aproape deloc...

Să încercăm să definim, totuși, mai clar ce este *păpușa*. Englezii au două cuvinte pentru a o denumi: *doll* și *puppet*, și dacă ne referim la păpușa din teatrul de animație, ne gândim că este oarecum contrară celei de jucărie, ele fiind

aproape într-un raport antagonic: *doll* e mută și nemișcată, iar celei denumită prin termenul *puppet* îi sunt caracteristice cuvântul și acțiunea. Francezii au și ei două denumiri: *pupet* și *marrionete*, primul termen referindu-se la jucărie. Este destul de dificil, totuși, să delimităm caracteristicile păpușii teatrale, pentru că ea este și sculptură, și pictură, și acțiune vie, și film... O fi după chipul și asemănarea omului?, dar dacă reprezintă un animal?, e o reprezentare generică a tot ce e viu?... și dacă e un chip fantastic?... dar dacă nu are pretenția unei ființe? Iar întrebările acestea mai mult sau mai puțin retorice ar putea continua mult și bine. Doar păpușa, ea însăși un obiect, ar putea semnifica în aceeași măsură un obiect și o ființă *animată*, deopotrivă în imaginația copilului sau a actorului păpușar.

Bil Baird<sup>1</sup> afirma în *L'art des marionettes*: „Ce este o marionetă? Marioneta este o figură animată care, ghidată de o mână, se mișcă în fața spectatorului. Nicio altă definiție nu este satisfăcătoare. O marionetă nu este nici sfântul care se închină când orologiul catedralei sună ora fixă, nici arma ce înfrumusețează vitrina unui magazin. Acestea sunt mecanice. O păpușică, iarăși, nu este marionetă: fetița care se joacă cu păpușa sa îndeplinește un act

<sup>1</sup> Conform Enciclopediei Britannica, Bil Baird a fost unul dintre cei mai renumiți păpușari americani, ucenic al lui Tony Sarg.

de-o importanță intimă, limitată la două personaje, copilul comunică jocul, cu care este înzestrat; aici nu este vorba nicidecum de un spectacol”<sup>2</sup>.

Gaston Baty, la rândul lui, insistă pe dependența dintre păpușă și păpușar, observând că „Forța marionetei începe acolo unde sfârșește cea a actorului”<sup>3</sup>, iar Ferruccio Marotti, în articolul *Mișcarea e totul, începutul și sfârșitul*, scria despre marionetă următoarele: „Marioneta este arta formelor în mișcare, iar mișcarea e cea care conferă evidență și valoare formelor, împreună cu lumina și complementul său umbră. De la sugestivele cuvinte ale lui Gordon Craig la acutele paradoxuri ale lui Meyerhold, de la lucidele raționamente ale lui Gaston Baty la riguroasele cugetări ale lui Oskar Shlemmer, marioneta – *odraslă a visului*, cum o numea Anatole France – traversează istoria teatrului modern ca o prezență evanescentă din lumea de dincolo”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Bil Baird, *The Art of the Puppet*, traducere în limba franceză de Jeanne Fournier-Pargoire, The Ridge Press Inc.- Mac Milan Company, New-York, 1965 (t.n. în limba română).

<sup>3</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Cele cinci continente ale teatrului: fapte și legende din cultura materială a actorii*; traducere din limba italiană de Vlad Russo, Nemira Publishing House, București, 2018.

<sup>4</sup> Ferruccio Marotti, citat în *Cele cinci continente ale teatrului: fapte și legende din cultura materială a actorii*, ediția citată, p.227.