

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

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

Teatrul de animație pentru adulți.

Creatori contemporani

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. Univ. Dr. Cristian Pepino

DOCTORAND:

George-Iulian Năstase

Cuvinte cheie:

animație, arhetip, articulație, actor-mânuitor, automate, brezaia, bunraku, caloian, căluș, cempurită, ceremonie, cenzură, clown, compozitor, dalang, decor, divertisment, divinație, drama, dramaturg, efigie, fachir, golem, himeră, joc, jonglerie, idol, magie, legendă, marionetă, marketing, mască, mit, mitologie, opra dei puppi, opresiune, paravan, pamflet, parodie, păpușă, pictură, pivetta, promovare, pulcinella, religie, rituri magice, rol, sacru, satiră, simbol, sistem de mânăuire, scenograf, sculptor, spectacol, social-media, societate, statuie, șaman, talisman, teatru de păpuși, teatru experimental, teatru de umbre, templu, tijă, totem, tradiție, țurca, umor, ventrilog, ventrilogie, voo-doo, wayang, zeu.

Cuprins:

1. Planul tezei de doctorat
2. Introducere
3. Teatrul de păpuși, de la rit la instituție
4. Personalități cheie în evoluția teatrului de animație pentru adulți
5. Teatrul de animație pentru adulți. Creatori contemporani
6. Concluzii
7. Bibliografie

Planul tezei de doctorat

1. Introducere;
 2. Teatrul magic; a. Jocul călușarilor; b. Caloianul; c. Țurca sau brezaia; d. Păpușa în divinație
 3. Teatrul popular; a. Teatrul de animație și cenzura; b. Karagoz; c. Forme ale teatrului de animație pentru adulți în țara noastră; d. Influența teatrului dramatic asupra teatrului de animație; e. Opera dei puppi; f. Bunraku; g. Dragonul – r. Liliana Gavrilescu
 4. Teatrul de păpuși pentru copii
 5. Personalități cheie în istoria teatrului de animație pentru adulți; a. Lemercier de Neuville; b. Gordon Craig; c. Richard Teschner; d. Maurice Maeterlinck; - Pasărea albastră – r. Decebal Marin; e. Peter Schumann; f. Tadeusz Kantor; - Manechinul în opera lui Kantor - Un tramvai numit Popescu – r. Gavriil Pinte; g. Serghei Obrazțov; h. Jim Henson; - Sesame Street; - The Muppets
 6. Teatrul de animație pentru adulți în România. Creatori contemporani
 - Margareta Niculescu; a. Umor pe sfori; b. Mâna cu cinci degete; c. Cele trei neveste ale lui don Cristobal
 - Ștefan Lenkisch; a. Don Quijote
 - Irina Niculescu; a. Nocturn Stravinski
 - Cătălina Buzoianu; a. Tyl Eulenspiegel
 - Cristian Pepino; a. Adunarea păsărilor; b. Candid; c. Play Shakespeare
 - Ioan Brancu și Gabriel Apostol; a. Faust; b. Golem
 - Alexander Hausvater; a. Galaxia Svejik
 7. Ventrilocul – Șaman al lumii moderne; a. Jeff Dunham
 8. Teatrul absurdului în teatrul de animație
 9. Concluzii
- Bibliografie
Anexe

2. Introducere

Această lucrare reprezintă, pe lângă calitatea de omagiu adus artiștilor care și-au dedicat energia creatoare promovării și inovării mijloacelor teatrului de păpuși, un punct de reper în evoluția mea ca artist și om de teatru. Prin munca de cercetare am descoperit nu doar povești inspiraționale ale unor artiști, ci și mijloace noi de expresie sau soluții inedite de construcție, care m-au inspirat să demarez o serie de experimente, experimente care, sper, se vor concretiza în acte artistice.

Aș îndrăzni să spun că una dintre cele mai mari probleme ale mediului teatral al zilelor noastre este lipsa de viziune a instituțiilor în ceea ce privește dezvoltarea acestei arte. Există puține excepții în ceea ce privește colaborarea între discipline, lucru vizibil atât în mediul academic, cât și în teatre, acolo unde teatrele dramatice au exclus din start posibilitatea înrolării actorilor păpușari. Care ar fi resorturile acestei schisme din peisajul teatral? Greu de spus, însă e important de precizat că așa cum fascinația pe care obiectul animat a trezit-o în ochii privitorului încă din zorii civilizației se păstrează și astăzi, istoria sinoasă a acestei arte este presărată de numeroase episoade în care păpușarii au fost blamați sau chiar vânați de autorități.

Dintre explicațiile care stau la baza prejudecăților conform cărora teatrul de păpuși este o artă minoră, aș sublinia lipsa informației, raportul între spectacolele destinate copiilor și cele pentru adulți și chiar modul de lucru în teatrul de păpuși din primele decenii de existență, atunci când, din rațiuni tehnice, exista o

delimitare între mînuirea personajului și interpretarea personajului, fapt care, cel mai probabil, a condus la apariția unui sentiment de frustrare printre actorii păpușari.

O soluție pentru demontarea concepției potrivit căreia teatrul de păpuși se adresează doar copiilor ar putea fi delimitarea spațială și/sau temporală a teatrului în care se desfășoară producțiile destinate copiilor de cele adresate publicului adult. Fără o identitate precisă și o promovare de nișă aproape orice act artistic este condamnat să ducă o existență underground.

Lucrarea de față își propune să ofere o sursă de informație celor care doresc să exploreze acest inepuizabil tărâm al păpușilor, extrem de bogat în mijloace de expresie, capabil să ofere noi perspective atât textelor clasice, dar și pieselor aparținând teatrului absurd. Urmărind parcursul acestei arte de-a lungul istoriei, trecând de la reprezentările fizice ale spiritelor ce prindeau viață la porunca șamanului, arhaic artist ventrilog ce prin arta sa îi dădea și glas bucății de lemn spre a uimi și înfricoșa primitiva audiență, până la Kermit sau manechinele lui Kantor, tragem concluzia că păpușile sunt capabile de a atrage atenția unui spectator adult și, mai mult decât atât, sunt în stare să vorbească *serios*.

Realizările extraordinare din acest domeniu, expuse și analizate în aceste pagini, sunt în măsură să inspire tinerele generații de păpușari, să le călăuzească pașii către cunoaștere, dar și să îi motiveze în încercarea de a-și egala și depăși înaintașii.

3. Teatrul de păpuși – de la rit la instituție

Jocul cu păpuși are conotații diferite în funcție de vârsta jucătorului, în sensul în care pentru un copil păpușile reprezintă un mijloc de antrenare a abilităților cognitive. Pentru copil, la fel ca și pentru primii spectatori ai jocului cu păpuși, animarea obiectelor este un mijloc instinctual de împlinire a unor așteptări, sunt reprezentări la scară a unor fragmente din cotidian, asupra cărora jucătorul poate interveni astfel încât să obțină un anumit rezultat.

Primele comunități umane și-au transmis cunoștințele prin intermediul riturilor magice, ceremonii care marcau momentele importante din viața comunității. Pe măsură ce primele comunități umane au evoluat, acumulând experiența a generații întregi, complexitatea riturilor a crescut odată cu profunzimea întrebărilor la care au răspuns.

Teatrul de animație a fost așadar de la început o formă de spectacol destinată publicului adult. Și așa s-a păstrat vreme de cel puțin două milenii, evoluând de la teatrul sacru la cel profan, de la ilustrarea unor episoade din mitologie la teatrul satiric sau parodic, criticând adesea moravurile, satirizând autoritățile, practicând în cele mai multe cazuri un umor frust. Este perioada de glorie a lui Karagoz, Pulcinella, Punch sau Vasilache – eternul erou al maselor.

Începând cu a doua jumătate a secolului al 19-lea, acest tip de teatru care se bucura de o popularitate deosebită intră într-o perioadă în care începe să se manifeste din ce în ce mai puternic tendința autorităților de a atenua caracterul critic al teatrului de

animație, ajungându-se la cenzurarea spectacolelor de gen, ba chiar și la interzicerea lor, ca urmare a protestelor unor reprezentanți ai clerului, ai armatei, ai vieții politice, deranjați de prezentarea într-o manieră satirică a autorităților.

Acest lucru s-a întâmplat în Țările Române pe la jumătatea secolului al 19-lea. Spectacolele au fost îngăduite în cele din urmă, cu condiția ca ele să nu se mai refere la cler, armată și diverse autorități. Acest lucru a fost de altfel reglementat prin așa-numita lege Acta păpusarilor. Prin urmare, textele spectacolelor au devenit “mai cuminti”, iar interesul publicului adult pentru ele a scăzut vertiginos.

Arta animației reprezintă pentru omul de pretutindeni și dintotdeauna o dimensiune a expresivității sale artistice. Fie că vorbim de teatrul de umbre, de păpușa pe mână, de marionete, sau păpuși supra-dimensionate, ne referim la produse ale inteligenței umane, investite cu sens, purtătoare de mesaj. Păpușa sau obiectul animat este opera unui artist plastic în mișcare, ceea ce înseamnă că aspectele tehnice sau, mai bine zis, particularitățile de construcție, influențează într-un mod decisiv libertatea de creație a interpretului, implicit reușita spectacolului. Dezideratul presupune o colaborare productivă între scenograf, constructor, actor și regizor, aceasta fiind o premisă bună pentru un spectacol reușit.

4. Personalități cheie în evoluția teatrului de animație pentru adulți

Evoluția teatrului de animație pentru adulți este marcată de opera unor artiști emblematici, fie că vorbim teoreticieni, dramaturgi, regizori sau păpușari. Contribuțiile esențiale ale unor artiști precum Edward Gordon Craig, Serghei Obrazțov, Tadeusz Kantor sau Jim Henson sunt dezbătute pe larg în cadrul acestui capitol.

Gordon Craig

Ideea prin care Edward Gordon Craig și-a contrariat cel mai mult contemporanii și, conform căreia, prin însăși natura sa trupul omului este impropriu de a servi ca instrument unei Arte, subliniază adevărul fenomenului interpretării. Argumentele sale se referă în principal la faptul că actorul este, în general, o ființă profund dominată de egoism, supusă emoțiilor care, de cele mai multe ori domină actorul împiedicându-l să se controleze. În concluzie actorul nu poate fi stăpânul acțiunilor sale deoarece se abandonează unor mărturisiri intime.

Soluția pe care o propune Craig vine din arta păpușilor, care este mult mai apropiată de ritual. Marioneta pe care o consideră a fi descendenta vechilor idoli de piatră ai templelor, imaginea degenerată a unui zeu este, în viziunea lui, cea care îi va lua locul actorului în teatru: ”Actorul va dispărea, în locul lui vom vedea un personaj neînsuflețit – care va purta, dacă vreți, numele de

Supramarionetă”. (Gordon Craig – *Arta teatrului*, Ed. Cheiron, 2012).

6. Teatrul de animație pentru adulți. Creatori contemporani

În România, teatrul de păpuși se regăsește între primele manifestări de acest gen, fie că vorbim de primele forme de teatru, precum teatrul de umbre importat din Orient și care se juca la curțile domnilor fanarioți, de tradiționalele jocuri cu măști, precum Călușarii, Lada cu păpuși care însoțea Irozii, sau dacă facem referire la teatrul de origine cultă, mai precis la primele texte dramatice, care erau scrise pentru păpuși, nefiind alt teatru.

Una dintre principalele caracteristici ale teatrului de păpuși constă în multitudinea de forme pe care le-a cunoscut de-a lungul existenței sale. Europa reprezintă nu doar un leagăn al civilizației, ci și un punct de întâlnire pentru curente și genuri teatrale diferite, care au găsit aici resursele necesare pentru a metamorfoza în ceea ce numim astăzi teatru de animație.

Evident este vorba de un proces de lungă durată, la care au luat parte o serie întreagă de evenimente și preocupări

umane, de la expansiunea colonială și până la invaziile militare sau activitățile cu caracter pașnic, precum comerțul, pelerinajele, cât și dezvoltarea centrelor universitare.

Deși ideea de trupă, tendința către profesionalizarea teatrului de păpuși, este mult mai veche, instituționalizarea acestei arte se petrece abia în secolul XX, o atenție sporită primind din partea regimurilor totalitare, naziștii în Germania, fasciștii în Italia și comuniștii în Federația Rusă, acestea găsind în teatrul de păpuși un excelent instrument de propagandă. Modelul teatral fondat de Serghei Obrazțov la Moscova, în 1931, va fi preluat după al Doilea Război Mondial în majoritatea statelor aflate sub controlul URSS.

Dacă înainte de 1945, nu există prea multe date referitoare la teatrul de păpuși, în afara momentului 1928, care marchează înființarea primului teatru de păpuși pe teritoriu românesc, câteva mențiuni despre practicantii teatrului popular și un anume Klein, care susținea spectacole de păpuși în grădinile de vară ale Bucureștiului interbelic, sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial marchează, în România, înființarea în cascadă a teatrelor de păpuși în majoritatea orașelor mari. Astfel iau ființă: Țândărică, Baia-Mare, Sibiu, Brăila, Iași, Cluj, Constanța, și așa mai departe.

Această dezvoltare masivă presupune faptul că cei mai mulți dintre primii păpușari s-au format direct în teatre, fiind reprofilați din alte domenii de activitate și pătrunzând în acest spațiu prin intermediul trupelor de teatru ale instituțiilor,

fabricilor, aceste tipuri de activități fiind impuse și coordonate de către partidul comunist.

Contextul social și politic al primilor ani de comunism în România este marcat de industrializarea accelerată, fapt care a dirijat și o migrație fără precedent a factorului uman din zona rurală, către orașe.

Societatea românească din timpul regimului comunist era o societate închisă, în care informația era atent filtrată de către organele de represiune ale statului. Aparatul de cenzură funcționa cu foarte mare atenție în sfera artelor, deși în teatrul de animație nu s-a manifestat cu la fel de multă violență.

Acțiunile regimului comunist, menite să anihileze verticalitatea ființei umane, au fost în măsură să semene teamă pe toate palierele societății, în acest sens fiind extrem de sugestivă povestea de viață a lui Ivan Deneș, scriitor, jurnalist și traducător, născut la Timișoara, în anul 1928, autor al romanului *Păpușarul*, inspirat din activitatea de secretar literar al Teatrului de Păpuși din Cluj, funcție pe care a ocupat-o între 1957-1958. În 1958 este acuzat de înaltă trădare și închis, însă în baza unui acord de colaborare cu Securitatea este folosit de către autorități în cadrul celebrului experiment de la penitenciarul Pitești ca informator.

Teatrul de Păpuși și Marionete Țândărică, cea mai importantă instituție de gen din România, a fost fondat în anul 1945, iar prima sa secție, cea de marionete, a fost condusă de

actrița Lucia Calomeri, ajutată de scenografi Elena Pătrășcanu, Alexandru Brătășanu, Lena Constante și Ileana Popescu.

Acest capitol conține informații referitoare la o serie de artiști și spectacole reprezentative pentru teatrul de animație pentru adulți din România, precum Margareta Niculescu, Ștefan Lenkish, Irina Niculescu, Cătălina Buzoianu, Cristian Pepino, Ioan Brancu, Gabriel Apostol și Alexander Hausvater.

Margareta Niculescu, primul director al Teatrului Țândărică și primul director-student, a ocupat această funcție de la înființare, în 1949, și până în anul 1984, însă anul 1978 reprezintă borna de referință pentru teatrul de păpuși românesc, Premiul Erasm fiind decernat Teatrului Țândărică “ca urmare a înaltei calități a spectacolelor, spectacole care creează de fiecare dată o lume magică a fanteziei.” (scrisoarea adresată Margaretei Niculescu de către directorul Fundației olandeze Premium Erasmianum.

Acest capitol conține cronici ale spectacolelor *Umor pe sfori* (1954), *Mâna cu cinci degete* (1958) și *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* (1965), toate semnate de Margareta Niculescu. Fiecare dintre aceste producții reprezintă borne importante în evoluția teatrului de păpuși pentru adulți.

Ideea că teatrul de animație reprezintă un gen ce se poate exprima în egală măsură adultului, cât și copilului nu se poate baza doar pe fapte istorice, ori pe argumentul că păpușa a vorbit exclusiv pentru adulți până în secolul XIX. Pentru ca

sintagma teatru de animație pentru adulți să nu rămână o frumoasă înșiruire de cuvinte, este mare nevoie de exemple concrete, de reprezentări practice, la care, atât creatorul de spectacole, cât și spectatorul de rând să se raporteze. Iar exemple există, fie că vorbim de *Candid*, *Galaxia Svejk*, *Adunarea păsărilor* sau *Faust*, aceste spectacole sunt veritabile demonstrații de fantezie și rafinament și, totodată, garanția că un text clasic va căpăta noi dimensiuni în limbajul teatrului de păpuși.

5 Concluzii

Arealul de implementare al mijloacelor teatrului de animație este în continuă dezvoltare, păpușile depășind cadrul spectacolului clasic pentru a fi utilizate în alte domenii, precum procesul educațional sau publicitatea.

Martin Luther spunea că oamenii se urăsc pentru că se tem, se tem pentru că nu se cunosc și nu se cunosc pentru că nu comunică. În acest sens implementarea atelierelor de teatru în procesul de educație al tinerilor este un mijloc de formare al viitorului public adult.

Teatrul are capacitatea de a educa, nu atât în sensul strict al cuvântului, cât în a influența într-un mod pozitiv personalitatea umană; familiarizează individul cu noțiunea de lucru în echipă, izbutind să capaciteze atenția acestuia asupra celor din jur, dar și asupra lui însuși. Teatrul este capabil să elimine bariere și oferă șansa participanților de a împărtăși, interacționa, fixa și îndeplini sarcini împreună.

Exercițiile concepute pe baza tehnicii teatrului de animație și adaptate la cerințele grupului de lucru dezvoltă abilitățile motrice, simțul artistic, stimulează imaginația, creativitatea și lucrul în echipă.

Teatrul este, prin definiție, o artă sincretică, a cărei esență este, conform lui Jerzy Grotowski, relația dintre actor și spectator. Însă pentru ca această întâlnire să aibă loc, actorul și mesajul său trebuie promovat. Dacă de-a lungul istoriei sale atât teatrul, cât și fenomenele preartistice, nu și-au ridicat această întrebare, în secolul XXI promovarea teatrului este un subiect extrem de serios în contextul unei veritabile explozii a industriei de divertisment, ce implică o evoluție constantă a gustului publicului.

Internetul înseamnă, pe lângă accesul permanent la un volum uriaș de informații, noi posibilități de interacțiune, iar interacțiunea este principiul de bază al promovării. Society of London Theatre, organizație non-profit ce reprezintă industria teatrului londonez, distribuie încă din 1922 o publicație ce conține informații cu privire la oferta teatrală londoneză. Pe

lângă spectacolele din program, sunt anunțate și spectacolele aflate în lucru, publicația fiind tipărită în 125.000 de exemplare, distribuite în teatre, biblioteci, librării, stații de metrou, dar și în aeroporturi sau puncte de informare turistică. Publicația este accesibilă și în mediul online, fapt care generează un capital de atenție generos.

Publicitatea în social-media acoperă în momentul de față cel mai mare segment de piață, oferind un liant direct și imediat către publicul țintă. Faptul că doar rețeaua de socializare Facebook numără aproape 2 miliarde de utilizatori este relevant pentru posibilitățile de promovare pe care le oferă. Însă această varietate de mijloace obligă la adoptarea de strategii, pentru ca impactul final al procesului artistic să atingă parametrii scontati.

În Occident artele spectacolului au pășit deja în direcția unui teatru total, relevantă pentru această expunere fiind producția *Warhorse*, sau cum titra Sunday Times *evenimentul teatral al deceniului*. Spectacolul este un veritabil punct de intersecție al disciplinelor teatrale și un argument serios în sprijinul ideii de teatru total.

Prima reprezentație a piesei regizate de Nick Stafford a avut loc la National Theatre în anul 2007 și de atunci a adunat reprezentații în unsprezece țări, însumând aproape șapte milioane de spectatori. Succesul poveștii plasate în Franța, în timpul Primului Război Mondial, se numără nu atât prin

premiile obținute, cât mai ales prin longevitate și interesul manifestat de către public.

Personajul care dă numele spectacolului este o păpușă în mărime naturală, creată în atelierele Handspring Puppet Company, cu sediul în Cape Town, Africa de Sud. Compania care reunește actori, designeri și alți specialiști, este recunoscută la nivel mondial, păpușile concepute aici fiind animate în peste treizeci de țări din întreaga lume. Realizarea păpușii din Warhorse a durat aproximativ un an și a implicat mai multe etape. Deși respectă proporțiile naturale, elementele abstracte din compoziția păpușii dezvăluie suficient de mult procesul de mânăuire.

Fidelitatea în redarea unor atitudini extrem de complexe se datorează pe de o parte mecanismului de construcție și mânăuire, iar pe de altă parte nivelului de coordonare absolut fascinant între cei trei mânăuitori.

Cei trei mânăuitori sunt dispuși la cap, partea din față și partea din spate a păpușii, ultimii doi fiind integrați în păpușă. Articulațiile picioarelor, realizate după o perioadă de atentă observație a comportamentului cabalin, permit celor doi păpușari să realizeze mersul în trap, galop și chiar să ridice păpușa pe picioarele din spate. Păpușarul din mijloc, care suportă cea mai mare parte din greutatea păpușii, are și responsabilitatea respirației păpușii, realizată prin flexarea genunchilor. Sistemul de mânăuire de la cap

este și cel mai complex, tija de control având o serie de mecanisme ce permit mișcări specifice ale capului, precum și manevrarea urechilor – foarte importantă deoarece reprezintă un puternic indicator emoțional.

Parcurgând un traseu sinuos de la formele tradiționale de teatru de păpuși în zona de experiment artistic, Basil Twist se remarcă prin abordarea unică a formelor animate. Activitatea sa promovează revitalizarea și reafirmarea teatrului de păpuși, în toată complexitatea sa.

Cea mai cunoscută producție a lui Basil Twist, *Symphonie fantastique* (1998), se bazează pe manipularea unor materiale de diferite texturi într-un bazin umplut cu apă. Cortina dezvăluie spectatorilor acest bazin cu dimensiunile de 70/100 cm, plin cu aproape două tone de apă, care reprezintă, nici mai mult nici mai puțin, decât un vocabular special creat de către Basil Twist, pentru a evoca, în manieră proprie, temele expuse de către Berlioz în *Simfonia Fantastică*.

În România această zonă de experiment al mijloacelor animate, de laborator, este mai puțin articulată, majoritatea spectacolelor bazându-se pe sisteme închise de mânăuire, sau pe derivate simple ale acestora. Excepțiile sunt cele care șterg impresia de manierism teatral și, din fericire, există câteva exemple.

Lemercier de Neuville spunea în 1866: *Nu sunt modest și vreau să povestesc cu sinceritate istoria Pupazzi*. Își dorea să spună povestea păpușilor sale pentru a le împiedica să ajungă, în timp, statui. De ce? Fiindcă statuile nu spun nimic. Ele nu sunt altceva decât un martor mut al unor mărețe întâmplări. Doar povestea lor este capabilă să le încarce de sens.

Tocmai de aceea consider că marile realizări ale acestui domeniu, trebuiesc cunoscute și apoi repetate de nenumărate ori pentru a le împiedica să alunece în uitare, transformând păpușa într-o statuie. Păpușa aflată în repaos nu spune nimic, tot sensul investit în ea se relevă atunci când aceasta se mișcă, iar mișcarea este aceea care creează iluzia vieții. . .

Bibliografie:

Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985

Gheorghe V. Brătescu, *Vrăjitoria de-a lungul timpului*, Editura Politică, București, 1985

Cătălina Buzoianu, *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987

Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, Editura Cheiron, București, 2013

Alexandra Davidescu, *Un mic teatru mare*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1979

Ivan Deneș, *Păpușarul*, Editura pentru Literatură, București, 1968

Horia Deleanu, *Elogiu actorului*, Editura Meridiane, București, 1982

Neagu Djuvara, *Între Orient și Occident*, Editura Humanitas, București, 2009

Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987

Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995

Liliana Gavrilescu, *Animația în timp real în televiziune și film*, UNATC Press, 2007

Letiția Gîță, *Teatrul de păpuși românesc*, 1963

Tadeusz Kantor, *Scrieri despre teatru*, Editura Cheiron, București, 2014

Ioana Mărgineanu, *Istoria teatrului de păpuși și marionete*,

UNATC, București, 1973-1974

Louis Lemerrier de Neuville, *Nouveau theatre du Guignol*, Paris, 1898

Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Editura Eminescu, București, 1981

George Oprescu, *Istoria teatrului în România*, vol. 1, Editura Academiei, București, 1965

Cristian Pepino, *Regia spectacolului de animație*, UNATC Press, București, 2007

Cristian Pepino, *Etape istorice în evoluția spectacolului de animație*, Teză de doctorat

Cristian Pepino, *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi*, Editura ALMA, Galați, 1998

Cristian Pepino, *Istoria secretă a păpușilor. Teatrul de animație și sacrul*, UNATC Press, 2014

Amza Săceanu, *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, Editura Eminescu, București, 1974

Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, Editura Meridiane, București, 1985

Daniel Stanciu, *De la rit la divertisment*, UNATC Press, 2007

Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1960