

PERSPECTIVE REGIZORALE ASUPRA TEXTULUI ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

DIRECTORIAL PERSPECTIVES ON THE TEXT IN CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE

DANIELA STRUNGARU¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

CZU 792.97.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.22>

Articolul investighează metamorfoza perspectivelor regizorale asupra textului în teatrul de animație contemporan. Cercetarea se structurează pe două direcții: una teoretică, privind relația regizorului cu materialul literar, și alta aplicată, ce analizează modalități de punere în scenă ale unor spectacole semnificative din ultimele decenii. Studiul evidențiază caracterul interdisciplinar al fenomenului, corelând hermeneutica textuală cu semiotica vizuală și estetica postdramatică. În această paradigmă, practica regizorală depășește transpunerea fidelă a textului, devenind un proces de reconstrucție artistică. Dramaturgia este tratată ca un material maleabil, un pre-text ce permite explorări semnificative prin diverse mijloace de expresie scenică. Regizorul menține un dialog permanent cu scriitura dramatică, oscilând între intenția autorului și libertatea creativă, pentru a transforma substanța verbală într-un limbaj scenic stratificat, adaptat sensibilității prezentului.

Cuvinte-cheie: logocentrism, dramaturgie vizuală, pondere ontologică, estetică postdramatică, fenomenologia materiei, obiect animat, regizor

The article investigates the metamorphosis of the directorial perspectives on the text in contemporary animation theatre. The research is structured along two directions: a theoretical one, concerning the relationship between the director and the literary material, and an applied one, analyzing staging methods of significant performances from recent decades. The study highlights the interdisciplinary character of the phenomenon, correlating textual hermeneutics with visual semiotics and post-dramatic aesthetics. Within this paradigm, directorial practice transcends the faithful transposition of the text, becoming a process of artistic reconstruction. Dramaturgy is treated as a malleable material, a pre-text that enables meaningful explorations through diverse scenic means of expression. The director maintains a permanent dialogue with the dramatic writing, oscillating between the author's intention and creative freedom, in order to transform verbal substance into a stratified scenic language adapted to the sensibilities of the present.

Keywords: logocentrism, visual dramaturgy, ontological weight, post-dramatic aesthetics, phenomenology of matter, animated object, director

Introducere

În spectrul teatrului de animație al secolului XXI textul traversează o evoluție profundă, depășind statutul de gen ilustrativ și devenind un veritabil spațiu de experiment creativ. Relația dintre instanța regizorală și materialul dramatic constituie nucleul acestei redefiniri a limbajului scenic. Dacă în practica teatrală tradițională textul era perceput ca o autoritate fixă, paradigma contemporană îl repoziționează, conferind regizorului rolul de autor al spectacolului. Din această perspectivă, se conturează configurații performative – adică structuri scenice complexe, în care elementele vizuale, sonore și corporale se îmbină cu textul dramatic pentru a genera modalități variate de expresie. Aceste construcții depășesc logocentrismul clasic, punând accent pe o poeticitate intermediară, unde cuvântul devine doar una dintre componentele ansamblului artistic.

¹ E-mail: strungarudana@gmail.com

Importanța scriiturii scenice nu mai constă în simpla linearitate a dialogului, ci în potențialul ei de a fi remodelată într-o compoziție vizuală și estetică. În acest proces regizorul nu se limitează la redarea fidelă și imitativă a textului, ci îl reinterpretează și îl reconfigurează într-o construcție scenică proprie, deschisă către orizonturi expresive diverse. Regizorul, ca strateg al imaginii, tratează textul ca pe un pretext, supunându-l disoluției pentru a valorifica potențialul expresiv al elementelor teatrale. Astfel, el construiește o dramaturgie hibridă, în care cuvântul, imaginea, sunetul, mișcarea și păpușa coexistă și se completează. Această viziune rezonază cu postulatul lui Edward Gordon Craig, „arta teatrului nu este nici actoria, nici piesa, nu este nici scena, nici dansul, ci constă din toate elementele din care acestea sunt alcătuite - acțiunea (care este însuși spiritul actoriei), cuvintele (care sunt trupul piesei), linia și culoarea (care sunt chiar inima scenei), ritmul (care este însăși esența dansului)” [1 pp. 270-275]. În consecință, textul se transformă într-un vector esențial al dinamicii teatrale plurimediale, unde regizorul valorifică interacțiunea dintre limbajul verbal și celelalte forme de expresie artistică.

Aspecte teoretice privind relația regizorului cu textul în teatrul de animație contemporan

Analiza relației dintre regizor și textul dramaturgic în teatrul de animație presupune o reconsiderare profundă a rolului acestuia. Textul nu mai este perceput ca un nucleu imuabil, ci ca un material flexibil, supus condensării, fragmentării și transpunerii diverselor modalități de reinterpretare. Această schimbare marchează depășirea paradigmei bazate pe text și deschiderea către complexitatea formelor postdramatice. Regizorul devine mediator al sensului, negociind interacțiunea dintre discursul verbal, imaginea animată, dimensiunea sonoră și spațiul scenic.

Modelul aristotelic, care considera textului sufletul tragediei, a dominat mult timp gândirea teatrală. Logosul organiza ierarhic toate elementele scenice, dar în teatrul de animație prezența păpușii introduce o logică proprie a reprezentării, contrazicând adesea succesiunea verbală. Estetica postdramatică a demonstrat limitele acestui cadru, componenta verbală pierzându-și centralitatea autoritară, fiind transformată într-un element paritar în raport cu imaginea sau sunetul. „În formele teatrale postdramatice textul care este pus în scenă (atunci când e pus) nu mai este conceput decât ca o componentă cu drepturi egale a unui context general gestual, muzical, vizual etc.” [2 p. 53]. Această deschidere a permis regizorului să deconstruiască ierarhia cuvântului și să confere autonomie semnelor non-verbale, proces care a contribuit la afirmarea registrelor vizuale în teatrul contemporan.

Spațiul scenic s-a deschis nu doar către zonele de tăcere și subtext, ci și către straturi simbolice, arhetipale, senzoriale și intermediare ale discursului teatral. Corpusul dramatic se configurează ca o structură proteică, adaptată legilor compoziționale ale imaginii și mișcării, în care dimensiunea gestual-vizuală prevalează asupra celei verbale. Schimbarea statutului textului de la dictat la resursă introduce valența ontologică a materialității animate, în care păpușa devine partener dialectic al creatorului, iar piesa este tratată ca pretext, un declanșator de imagini menit să servească exclusiv viziunea scenică. „Teatrul de păpuși este, în mare măsură, o artă vizuală, de ordin plastic și sculptural. Acest fapt este esențial, având în vedere o trăsătură fundamentală a artei teatrului de păpuși – economia de mijloace verbale. Acțiunile plastice ocupă uneori în spectacole o poziție dominantă” [3 p. 56].

În plan semiotic, semnul lingvistic se convertește într-o configurație vizuală complexă. Prezența scenică a obiectului animat dobândește o individualitate ontologică proprie ce modelează percepția publicului prin densitatea simbolurilor vizuale și auditive. Păpușa își afirmă existența prin materialitatea sa, atribuind semnului vizual o pondere esențială superioară, independentă de medierea verbală. „Teatrul cu păpuși, în special în formele sale contemporane de practică, trebuie înțeles ca o formă extinsă de teatru: un teatru ale cărui mijloace expresive nu sunt reduse, ci dimpotrivă, amplificate considerabil prin explorarea acestor linii de convergență – în confruntarea dintre cuvânt, obiect și materie, dintre tăcerea și inerția non-viului, dintre violența brută și frumusețea eterică a figurilor, dintre limbajul indirect al poeziei și multiplele moduri de existență ale agenților non-umani” [4 p. 325]. În acest context, independența elementului vizual reconfigurează relația dintre componenta textuală și scenă,

stabilind un raport dialectic în care păpușa devine mediatorul interacțiunii dintre cuvânt și imagine. Disponibilitatea textului de a fi remodelat vizual îi oferă regizorului posibilitatea de a interveni creativ, prin materializarea conceptelor abstracte în imagini scenice concrete. Această intervenție stabilește un nou raport între dramaturgie și obiectul animat, care funcționează ca un semn polifonic, capabil să emită simultan mesaje vizuale, cinetice și simbolice.

Din unghi fenomenologic, perspectiva regizorală deplasează accentul de la funcția narativă a textului către imanența materiei. Alegerea materialului din care este creată păpușa reprezintă un act dramaturgic esențial, capabil să rescrie sensul prin simpla sa prezență fizică. Textura, greutatea și dinamica unor materiale precum lemnul, hârtia, metalul sau gheața devin vectori de comunicare ce pot potența ori contrazice mesajul verbal. Regizorul explorează în spectacol capacitatea materiei de a-și dicta propriul ritm scenic, determinat de consistența obiectului. Dincolo de acest nivel concret, materialitatea se constituie ca text primar, devenind fundamentul unei dramaturgii a prezenței performative. O asemenea abordare implică reconfigurarea rolului regizorului. „Raportarea activă și creatoare la dramaturgie este un drept inerent, dar, mai exact, o obligație a regiei. Regizorul nu montează o piesă, ci creează un spectacol” [5 p. 43]. În calitate de orchestrator al echilibrului dintre planul verbal și cel vizual, el integrează textul ca fibră a ansamblului cinetic și stabilește raporturile de ierarhizare dintre semnele scenice.

Scriitura scenică nu se reduce la transpunerea unui text literar pe scenă, ci desemnează modul în care spectacolul își construiește un limbaj propriu, alcătuit din semne vizuale, sonore și corporale. Pornind de la această constatare, regizorul devine autor al spectacolului, pentru că el organizează aceste elemente într-un sistem semiotic independent, pe care spectatorul îl citește ca pe un text vizual și auditiv, nu doar verbal. Ca urmare a acestei deplasări de accent, textul își poate asuma funcții variate, conform esteticii regizorale, specificului figurilor animate și arhitecturii scenice.

În teatrul contemporan, relația regizorului cu textul este influențată și de tehnologie, remodelând atât piesa ca material dramaturgic, cât și spectacolul ca experiență scenică, într-un peisaj mediativ divers și stratificat. Proiecțiile video și designul sonor fragmentează și multiplică discursul, oferind noi straturi dramaturgice. Intermediarul se intersectează cu dimensiunea antropologică, unde relația dintre corpul viu al manipulatorului și corpul inert al păpușii creează un hibrid scenic. Din acest contrast se constituie procesul de investire simbolică, prin care obiectul animat încetează să fie o simplă prezență materială, devenind o grefă de semnificații în care arhetipul poate fi descris ca o tendință spre formă, o matrice a reprezentărilor, care structurează percepția chiar și în absența unei imagini determinate.

Configurația simbolică astfel generată permite păpușii să penduleze între concret și abstract, transformând mecanismul inert într-o figură purtătoare de mit. Această transformare se proiectează în sfera percepției spectatorului: „Procesul de schimbare structurală se finalizează în planul receptării, unde spectatorul decodează metafora vizuală și participă activ la producerea sensului. Orice legătură cu arhetipul, fie ea trăită sau doar rostită, este emoționantă, adică impresionează; căci ea provoacă în noi un glas mai puternic decât al nostru” [6 p. 86]. În acord cu paradigmele postdramatice, logica transformării textului se sprijină pe patru piloni teoretici: deconstrucția logosului, ontologia materiei, supremația scriiturii scenice și intermediarul. Acești piloni constituie fundamentul analizei aplicate din etapa următoare a studiului, în cadrul căreia relația regizor-text este investigată prin spectacole de referință.

Abordări regizorale asupra textului în spectacole de animație

Evoluția limbajului scenic contemporan a modificat raportul dintre literatura dramatică și viziunea regizorală. Textul nu mai apare ca o structură centrală, ci ca un strat maleabil de semnificare, deschis polifoniei vizuale și sonore. Actul scenic se configurează ca un sistem relațional dinamic, în care ierarhiile nu sunt fixe, ci fluctuează în funcție de contextul performativ, inclusiv prin interacțiunea dintre corpul viu al manipulatorului, autonomia expresivă a păpușii și structura textuală: „Totul este o

formă de dialog și un dans între regizor și actor. Dansul este o metaforă precisă, un vals între regizor, actor și text. Progresia e circulară, iar liderul se decide în funcție de poziție” [7 p. 168]. Astfel, textul nu mai ocupă o poziție privilegiată, ci participă ca element constitutiv al unui sistem scenic plurivocal. În acest context, analiza spectacolelor evidențiază modul în care regizorii rescriu textul prin mijloace scenice, redefinind funcția dramaturgică a cuvântului.

Un prim reper al abordării regizorale asupra textului îl constituie universul creat de Silviu Purcărete, în montarea spectacolului *Cenușăreasa* (1990, Teatrul de Animație *Țândărică*, România), unde propune o transfigurare a basmului clasic. Adaptarea scenică a textului inspirat de Perrault și frații Grimm încetează să mai funcționeze ca un dictat narativ. Textul este recalibrat într-o partitură sonoră fragmentată, suprapusă pe muzica lui Gioachino Rossini.

Regizorul proiectează o viziune avangardistă, depășind limitele tradiționale și transformând basmul într-o operă cu păpuși de o densitate vizuală remarcabilă. Montarea nu se limitează la reproducerea basmului, ci îl reinterpretează într-o cheie ironică și delicată, introducând personaje noi și un registru vizual de subtilitate aparte, aspect sugerat de afirmația: „Teatrul comunică cu spectatorul nu doar prin cuvintele actorilor, ci și prin costume, decoruri și prin toate mijloacele sale expresive” [8 p. 52]. Această orientare teoretică se regăsește în procesul de creație a lui Silviu Purcărete. El își asumă explicit rolul de co-autor al textului și îl rescrie scenic prin mijloace vizuale și sonore.

În producția scenică, configurația figurilor animate este inspirată din estetica păpușilor de porțelan din secolul al XIX-lea, îmbinată cu tehnica wayang la paravan. Din această îmbinare rezultă un contrast între chipurile imobile, de o frumusețe statuară, și dinamismul exuberant al tablourilor de bal. Păpușile din lemn, cu fragilul aspect de porțelan, contestă supremația cuvântului prin expresivitatea mișcărilor lor mecanice. Expuse în cămăruțe de sticlă, ele fragmentează spațiul scenic și transformă artificul într-un principiu estetic.

În spectacolul lui Purcărete se observă o dublă orientare estetică: pe de o parte, complexitatea polifonică și stratificarea discursului scenic trimit către registrul baroc, iar pe de altă parte, ornamentația vizuală a păpușilor și eleganța decorului evocă subtilitatea rococo. Scriitura scenică se constituie ca un limbaj propriu, în care cuvântul coexistă cu imaginea și sunetul, într-o structură postdramatică. Spectacolul se constituie ca o experiență contemplativă, depășind convențiile narrative tradiționale. Succesul internațional și longevitatea de peste două decenii confirmă universalitatea viziunii regizorale, demonstrând capacitatea spectacolului de a oferi multiple paliere de receptare.

O altă formulă pentru redefinirea relației dintre regizor și text este oferită de Rezo Gabriadze în spectacolul emblematic *Stalingrad Battle* (trad. *Bătălia de la Stalingrad*, 1996, Teatrul de Marionete Gabriadze, Georgia). Convențiile dramaturgiei tradiționale sunt depășite în favoarea unei estetici a fragilității. Punctul de plecare al textului nu este o cronică oficială, ci o imagine obsesivă din copilăria regizorului. Această amintire devine nucleul poetic al spectacolului, transformată într-o scriitură alimentată de memoria subiectivă. Textul încetează să funcționeze ca suport narativ rigid, fiind tratat ca un material flexibil supus disoluției, unde detaliul fragil al păpușii sau al obiectului animat reflectă amploarea catastrofei istorice.

Regizorul abordează textul poetic ca pe un pretext, transpunând cronica frontului într-un limbaj liric redus la șoapte, onomatopee și frânturi de scrisori. În acest univers postdramatic asistăm la o democratizare a suferinței, în care ierarhia personajelor dispăre, iar destinul unui general se află pe același plan cu tragedia unei mame-furnici sau cu dragostea dintre caii de povară. Un aspect crucial în analiza spectacolului este materialitatea marionetelor. Lemnul ars, pământul, cârpa și sârma nu sunt simple suporturi, ci purtătoare de amintiri dureroase. Prin acest mecanism fenomenologic, rezistența naturală a materialelor degradate în timpul acțiunii devine un limbaj de sine stătător care înlocuiește textul scris, transformând cuvântul într-o dramaturgie a semnelor vizuale. Prin jocul marionetelor, Gabriadze reactivează memoria afectivă colectivă, conferind scenei profunzimea unei picturi tridimensionale, ce amintește de universul poetic și cromatic al lui Marc Chagall.

Utilizarea sistemului de marionete cu fire scurte îi permite regizorului să stabilească o proximitate microscopică între manipulator și obiect, unde mișcarea frântă devine mai elocventă decât perfecțiunea mimesis-ului uman. Gabriadze nu forțează păpușa să imite omul, ci îi respectă greutatea și limitările fizice, conferind spectacolului o prezență copleșitoare în detrimentul simplei reprezentări mimetice. „Marioneta contemporană a devenit un obiect expresiv într-un mod nou, fără nici o tendință de a imita ființa umană” [9 p. 30], aspect vizibil în modul în care păpușile lui Gabriadze devin simboluri ale vulnerabilității și ale memoriei colective. Sensul nu mai este extras exclusiv din replică, ci din ontologia obiectului și din metafore materiale active.

Textul dramatic este subordonat elocvenței materiei, demonstrând că un obiect mic poate genera o densitate simbolică infinită. În producția scenică se evocă stări arhetipale, transformând păpușa într-un nod de energie psihică capabil să exprime intensitatea traumei colective, rezistența simbolică și forța imaginarului care transfigurează experiența istorică. Ritmul senzorial deliberat încetinit impune un tempo ce favorizează interiorizarea, validând marioneta ca pe o formă de artă majoră, capabilă să susțină discursuri filosofice de o profunzime universală.

Muzica depășește funcția de acompaniament și devine un element dramaturgic central. Ea organizează ritmul intern al spectacolului și consolidează coeziunea dintre text, imagine și emoție. Selecția muzicală conferă montării un caracter sinestezic, unde sunetul și imaginea se contopesc într-o simfonie scenică despre război, iubire și moarte. Spectacolul rămâne o elegie atemporală, unde tăcerea unei marionete schiloade exprimă adevărul istoric mai profund decât logosul autoritar. Rezultatul este un hibrid vizual-material care confirmă faptul că, în teatrul de animație, prezența simbolică a obiectului animat și tăcerea sa elocventă devin unul din principalele motoare de generare a sensului.

Trecerea către registrul intermediar este marcată de regizorul Roman Paska în producția scenică *Echo in Camera* (trad. *Ecou în cameră*, 2013, La MaMa Ellen Stewart Theater, New York). Dimensiunea tehnologică în spectacol este articulată prin utilizarea proiecțiilor video și a designului sonor digital, care nu funcționează ca simple accesorii scenice, ci ca straturi dramaturgice autonome. Acestea fragmentează discursul narativ și reconfigurează relația dintre corpul marionetei și imaginea virtuală. Regizorul propune un teritoriu de cercetare simbolică unde granițele dintre concret și imaterial se estompează, oferind un model de referință pentru teatrul postdramatic de animație.

Paska folosește mitul lui Orfeu ca text de bază, dar îl rescrie poetic, transformându-l într-o călătorie vizuală și simbolică. În această montare, intermediarul funcționează ca strat dramaturgic esențial, unde logocentrismul este deconstruit nu prin absență, ci prin multiplicare. Textul dramatic este uniformizat deliberat, pierzând statutul de entitate fixă și devenind un flux informațional fragmentat de tehnologie.

Sistemul de păpuși utilizat se remarcă prin sofisticare intelectuală, figuri hibride aflate în interacțiune directă cu proiecțiile video și umbrele digitale. Marioneta (*Ecou*) devine interfață pentru fragmentele de text dislocate, un corp suspendat între prezență și absență. Spectatorul asistă la tensiunea dintre corpul viu al manipulatorului și umbra digitală a păpușii, prin care spectacolul evidențiază conceptul de materialitate fluidă. Ritmul senzorial este sincopat, structurat de ecrane și design sonor digital, instituind un fenomen de dublare în care imaginea precede sau multiplică materialul verbal.

Regizorul construiește o scriitură scenică de tip eseu, o dramă mentală, influențată de rigoarea estetică a lui Robert Wilson și de minimalismul beckettian. Marioneta devine o efigie a solitudinii, un corp care locuiește un spațiu golit de certitudini narrative. Cuvântul repetat și fragmentat nu mai servește comunicării, ci atestă fragilitatea identității captive în propria cameră de ecou. În această arhitectură senzorială, Paska nu utilizează sunetul doar ca fundal, ci ca un spațiu fizic de coliziune. Vocea înregistrată a păpușarului devine o entitate independentă care locuiește corpul marionetei, producând o schizofrenie scenică controlată.

Textul se transformă într-o extensie a unui spațiu tehnologizat, unde materialitatea și virtualul fuzionează, generând noi ontologii scenice. Acest principiu se reflectă în spectacol prin interacțiu-

nea dintre corpul marionetei și proiecțiile digitale, configurând un spațiu mental în interiorul căruia obiectul animat devine o arhivă a fragmentelor de identitate pierdută.

Discursul dramatic dobândește o funcție ritualică, integrându-se în ontologia vizuală a spectacolului. Nu mai apare ca o construcție lineară, ci ca un strat semiotic volatil, comparabil cu lumina sau imaginea digitală. El devine parte a unei arhitecturi scenice fluide, unde cuvântul, imaginea și sunetul coexistă ca elemente ale aceleiași materii performative. Semnificația nu este transmisă direct, ci se constituie prin interacțiunea dintre obiectul material și reflexia sa virtuală, configurând o dramaturgie a diferenței. O astfel de evoluție se reflectă la nivelul practicilor scenice contemporane: „Teatrul contemporan de păpuși se dezvoltă intens și își schimbă destul de frecvent înfățișările. Se modifică mijloacele și procedeele regizorale, căutările stilistice ale scenografilor nu încetează, iar arta actorului și exigențele profesionale față de acesta sunt în continuă schimbare.” [10 p. 21]. Autonomia teatrului de animație, în care teatrul de păpuși se înscrie ca formă specifică, se manifestă prin capacitatea regiei de a gestiona straturi dramaturgice suprapuse, unde textul se constituie ca o devenire permanentă sub privirea spectatorului.

Punctul culminant al acestui parcurs îl constituie spectacolul *Anywhere* (trad. *Oriunde*, 2016, Théâtre de l'Entrouvert, Franța), creație a regizoarei Élise Vigneron, care marchează trecerea definitivă de la textul ca discurs la textul ca stare de agregare, inspirat din romanul *Oedip la Colona* de Henry Bauchau. Montarea nu urmărește ilustrarea tragediei clasice, ci transmutarea acesteia în fenomenologia materiei instabile a gheații. Textul suferă aici o dizolvare ontologică totală, gheața devenind nucleul dramatic central, o scriitură vie guvernată de legile topirii și evaporării.

În spectacol se explorează metamorfoza interioară a personajului Oedip prin intermediul diferitelor stări ale apei. Marioneta realizată dintr-un mlașcă de gheață, animată prin mecanisme de sfuri, se transformă treptat sub privirea spectatorului, trecând de la solid la lichid și, în final, la gaz prin procesul de sublimare — un moment vizual deosebit, ce marchează dispariția formei materiale. Succesiunea vizuală și simbolică ilustrează procesul de transfigurare și dispariție, conferind spectacolului o dimensiune fenomenologică și poetică. Vigneron valorifică materialitatea păpușii ca sursă de semnificație, ilustrând autonomia vizuală. Gheața devine o metaforă a condiției umane: o existență solidă care, sub presiunea timpului și a suferinței, se dezintegrează, lăsând doar urme de apă pe podea.

Materia instabilă abordată în spectacol anulează distincția tradițională dintre actor și obiect prin două coordonate fundamentale – imanența materiei și autonomia obiectului – care definesc noua ontologie a scenei. Pe măsură ce corpul de gheață își pierde masa, se fragmentează și se transformă în vapori, marioneta transcende simpla reprezentare, oferind publicului experiența unei morți în direct a obiectului – un adevăr ontologic incontestabil.

Scriitura scenică se desfășoară ca un timp biologic, circular, valorificând efemerul ca materie scenică, în acord cu reflecția „Conștiința efemerului invită ființa care joacă sau ființa ce privește să devină ființă a memoriei” [11 pp. 11-12]. Manipulatorul intervine direct asupra corpului de gheață prin atingere și prin utilizarea jeturilor de fum cald, provocând o topire accelerată a materiei în momentele de tensiune dramatică. Contrastul termic violent transformă procesul fizic al topirii într-o metaforă a suferinței mistuitoare ce precede eliberarea metafizică a spiritului lui Oedip. Spectacolul materializează ideea conform căreia regizorul contemporan nu mai este un simplu interpret al textului, ci un gestionar al energiilor materiale. Receptarea spectacolului se constituie ca experiență senzorială intensă, unde semnificația se naște din materialitatea tranzitorie. Constatarea devine relevantă pentru înțelegerea modului în care spectacolul regizoarei Vigneron nu se bazează pe text, ci pe procesul material efemer, care se consumă în fața spectatorului și rămâne doar ca amintire.

De la transfigurarea basmului clasic în *Cenușăreasa* lui Silviu Purcărete, la estetica fragilității din *Stalingrad Battle* (*Bătălia de la Stalingrad*) a lui Rezo Gabriadze, la intermedialitatea poetică din *Echo in Camera* (*Ecou în cameră*) de Roman Paska și până la fenomenologia efemerului din *Anywhere* (*Oriunde*) de Élise Vigneron, aceste viziuni regizorale conturează un parcurs evolutiv al teatrului contem-

poran, în care textul își pierde centralitatea, iar scena se redefineste prin primatul materiei, al corporalității și al experienței senzoriale. „Tendințe noi, tendințe vechi, teatrul de animație este o artă care se va înnoi mereu, ca oricare altă artă. Sub presiunea cerințelor publicului, influențat de noile tehnologii, de noile materiale, sub influența celorlalte arte, în funcție de condițiile practice în care se desfășoară, în funcție poate și de evoluția științelor și a societății” [12 p. 77].

Concluzii

Cercetarea evidențiază faptul că teatrul de animație contemporan traversează un proces de redefinire a raportului cu textul dramatic, trecând de la o funcție ilustrativă la una plurifuncțională și interdependentă. Analiza spectacolelor demonstrează că fiecare regizor propune o abordare distinctă, în care sensul se naște din interacțiunea dintre cuvânt, imagine, materie și păpușă. Regizorul devine un arhitect al intermediarului și al efemerului, transformând textul într-un partener al metamorfozei scenice. O asemenea dinamică se confirmă în montările analizate, unde textul nu își pierde relevanța, ci se reinventează fragmentar, fluid și adaptat sensibilităților actuale. Înțelegerea relației astfel configurate este fundamentală pentru afirmarea identității estetice a teatrului de animație în secolul XXI. Arta hibridă a animației nu doar reflectă realitatea prin metaforă, ci acționează ca un motor de schimbare a percepției asupra lumii, validând autonomia scriiturii regizorale și libertatea creatoare a autorului de spectacol.

Referințe bibliografice

1. CRAIG, Edward Gordon. *Despre arta teatrului*. București: Editura Cheiron, 2012. ISBN 978-606-8220-12-3.
2. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. București: Editura UNITEXT/UNITER, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3. Disponibil: <https://amtap.md/assets/pdf/Lehmann%20Hans-Thies.%20Teatrul%20postdramatic..pdf> [accesat 2026-02-02].
3. ГОЛОВКО, Леонид. Характер и образ: их место в учебном процессе подготовки актера. «В профессиональной школе кукольника». In: *Зборник научных трудов*. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград: Ленуприздат, 1987, с. 44–56.
4. PLASSARD, Didier. *Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020*. Cham: Palgrave Macmillan, 2026. ISBN 978-3-032-05151-6. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-032-05151-6>. [accesat 2026-02-02].
5. РЕХЕЛЬС, Марк. *Режиссер — автор спектакля: этюды о режиссуре*. Ленинград: Искусство, 1969.
6. JUNG, Carl Gustav. *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*. Opere complete, vol. 15. Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș. București: Editura Trei, 2007. ISBN 973-707-058-5.
7. BROOK, Peter. *Spațiul gol*. Ed. a 2-a. București: Nemira, 2023. ISBN 978-606-43-1666-0.
8. ОБРАЗЦОВ, Сергей. *Актёр с куклой*. Москва: Государственное издательство, 1938.
9. JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2008. ISBN 978-2-912877-54-3.
10. КОРОЛЁВ, Михаил. Двадцатилетний опыт кафедры. «В профессиональной школе кукольника» In: *Зборник научных трудов*. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Ленуприздат, 1979, с. 3–21.
11. BANU, George. *Teatrul memoriei*. București: Editura Univers, 1993. ISBN 973-34-0273-2.
12. PEPINO, Cristian. *Regia spectacolului de animație*. București: Editura UNATC Press, 2006.

Manuscris primit la 24. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 29. 05. 2026.

Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.