

UNIVERSITATEA BABEȘ–BOLYAI, CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM
ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM

TEZĂ DE DOCTORAT

**HUMOR ÉS JÁTÉKOSSÁG SILVIU PURCĂRETE SZÍNHÁZÁBAN
UMORUL ȘI LUDICUL ÎN TEATRUL LUI SILVIU PURCĂRETE**

Rezumat

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. Miklós Bács

Doctorand:

Pál Böjthe

CLUJ-NAPOCA

2025

CUPRINS

ÎNTRUDUCERE	6
I. ELEMENTELE ANALIZEI SPECTACOLULUI DE TEATRU	10
I.1. Semnul teatral	10
I.2. Descrierea spațiului	10
I.3. Obiectul	12
I.4. Costumul.....	12
I.5. Machiajul	13
I.6. Caracteristicile emoțiilor scenice și rolul lor	14
I.7. Munca actorului	14
I.8. Partitura actorului și subpartitura	15
I.9. Personajul	16
I.10. Rolu muzicii, a zgomotului, a tăcerii în spectacol.....	16
I.11. Ritmul	17
I.12. Textul	18
I.13. Text și spectacol.....	18
I.14. Tipurile de mise en scène.....	19
I.15. Spectatorul	19
II. UMORUL ÎN SPECTACOLELE LUI SILVIU PURCĂRETE.....	20
II.1. Ubu Rex cu scene din Macbeth.....	20
II.2. Decameron 645	Error! Bookmark not defined.
II.3. Pilafuri și parfum de măgar	Error! Bookmark not defined.
II.4. Cumnata lui Pantagruel	Error! Bookmark not defined.
II.5. Cum doriți sau Noaptea de la spartu târgului	Error! Bookmark not defined.
II.6. Așteptându-l pe Godot.....	Error! Bookmark not defined.
II.7. Scapino the Trickster	Error! Bookmark not defined.
II.8. Gianni Schicchi	Error! Bookmark not defined.
II.9. Regele moare.....	Error! Bookmark not defined.

II.10. D-ale carnavalului	Error! Bookmark not defined.
II.11. Pălăria florentină	Error! Bookmark not defined.
II.12. Victor sau copiii la putere.....	Error! Bookmark not defined.
II.13. Cum vă place	Error! Bookmark not defined.
II.14. Moliendo Café.....	21
II.15. Iulius Caesar	21
II.16. Povestea prințesei deocheate	Error! Bookmark not defined.
II.17. Tragedia omului.....	Error! Bookmark not defined.
II.18. Visul unei nopți de vară.....	Error! Bookmark not defined.
II.19. Macbeth.....	21
II.20. Familia Cenci	21
II.21. Primele concluzii privind umorul identificabil în spectacolele lui Silviu Purcărete.....	21
III. LUDICUL ÎN SPECTACOLELE LUI SILVIU PURCĂRETE	23
III.1. Ubu Rex cu scene din Macbeth	24
III.2. Titus Andronicus	Error! Bookmark not defined.
III.3. Decameron 645	Error! Bookmark not defined.
III.4. Cumnata lui Pantagruel.....	Error! Bookmark not defined.
III.5. Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului	Error! Bookmark not defined.
III.6. Așteptându-l pe Godot	Error! Bookmark not defined.
III.7. Scapino the Trickster.....	Error! Bookmark not defined.
III.8. Gianni Schicchi.....	Error! Bookmark not defined.
III.9. Regele moare	Error! Bookmark not defined.
III.11. Victor sau copiii la putere	Error! Bookmark not defined.
III.12. Cum vă place.....	Error! Bookmark not defined.
III.13. Moliendo Café	Error! Bookmark not defined.
III.14. Julius Caesar	Error! Bookmark not defined.
III.15. Povestea prințesei deocheate.....	Error! Bookmark not defined.
III.16. Tragedia omului	Error! Bookmark not defined.
III.17. Plugarul și moartea	Error! Bookmark not defined.

III.18. Macbett	Error! Bookmark not defined.
III.19. Familia Cenci	Error! Bookmark not defined.
III.20. Primele concluzii privind ludicul identificabil în spectacolele lui Silviu Purcărete	25
IV. ELEMENTE CARE CONECTEAZĂ ȘI AMPLIFICĂ UMORUL ȘI LUDICUL	26
IV.1. Câteva caracteristici generale ale teatrului lui Silviu Purcărete, din care se nasc umorul și soluțiile ludice și care le conectează	Error! Bookmark not defined.
IV.2. Soluția regizorală teatru în teatru	26
IV.3. Elemente repetitive în spectacolele lui Silviu Purcărete	27
IV.4. Personajul colectiv în spectacolele lui Silviu Purcărete.....	28
IV.5. Schimbarea sexului pe scenă.....	29
IV.6. Despre mâncatul pe scenă	29
IV.7. Obiecte supradimensionate	30
IV.8. Umorul și ludicul legate de muzică.....	30
CONCLUZII	Error! Bookmark not defined.
BIBLIOGRAFIE.....	33

ÎNTRUDUCERE

Motivarea alegerii temei

Având în vedere experiența mea ca regizor tehnic, am colaborat cu numeroși regizori și m-am întâlnit cu diverse concepții și lumi teatrale. Dintre toate acestea, universul regizoral al lui Silviu Purcărete, metodele sale de lucru și modul în care relaționează cu actorii și cu scena mi s-au părut și mi se par cele mai apropiate de propria mea viziune. Din acest motiv, am ales să aprofundez studiul lumii sale teatrale și, din bogatul său arsenal de mecanisme de funcționare, să analizez două elemente – umorul și ludicul – și interdependența dintre ele.

În lucrarea mea, caut sursa umorului prezent în spectacolele lui Silviu Purcărete, precum și a presupusului ludic, și analizez dacă există o legătură directă între umor și ludic în cadrul reprezentațiilor. Cu alte cuvinte, mă întreb dacă o scenă amuzantă poartă uneori și o încărcătură ludică și, invers, dacă soluțiile ludice conțin umor. Deși această a doua teză – coexistența umorului și a ludicului – pare tangibilă și aproape evidentă, conform criteriului ales de mine, ea nu este neapărat atât de clară. Motivul constă în faptul că ludicul îl caut în spectacole doar în măsura în care acționează ca antidot împotriva oricărei forme de cruzime. Pornind de la spectacolele pe care le cunosc, presupun că există o metodă aplicată de regizor care, într-un fel sau altul, compensează violența prezentă în textul scenic. Această soluție regizorală, care contrabalansează orice formă de violență din spectacole, o numesc ludic.

Astfel, abordarea ludicului împreună cu violența scenică diminuează în primul rând legătura evidentă cu umorul. În consecință, se pune întrebarea dacă, în aceste circumstanțe, există sau nu o relație între ele. În sens absolut, umorul și cruzimea sunt foarte îndepărtate unul de celălalt. Acesta este motivul pentru care, în analiza care reflectă etapa de cercetare a procesului de lucru, tratez cele două aspecte – caracterul umoristic și cel ludic al aceluiași spectacole – în capitole separate.

Tot aici trebuie să clarific că, în baza sistemului de analiză ales, al cărui unul dintre elemente este „Contextul spectacolului” și care apare separat în analiza celor două perspective, se face referire la același context. Este evident că, într-un spectacol, nu putem vorbi despre două contexte diferite. Este vorba doar despre faptul că, din materialul critic disponibil, în capitolul despre umor am selectat comentarii apropiate de o anumită atmosferă, iar în cel despre ludic am

ales altele apropiate de o altă tonalitate. Din coerența textelor și din criticile în sine reiese întotdeauna că este vorba despre același spectacol.

Despre metoda aplicată și materialul analizat

Lucrarea se bazează pe analiza spectacolelor regizate de Silviu Purcărete în funcție de două criterii urmărite – umorul și ludicul. O parte dintre spectacole le-am urmărit în direct, iar restul prin înregistrări. Am participat personal la realizarea a trei dintre spectacolele regizorului. În spectacolele *Julius Caesar* și *Macbett* am fost implicat ca regizor tehnic încă de la începutul repetițiilor, în timp ce la *Viktor sau domnia copiilor* m-am alăturat ulterior. În afară de spectacolele analizate în detaliu în lucrare, am mai vizionat și altele, dar numărul lor în text a fost limitat de constrângerile de spațiu. Din spectacolele neanalizate am citat totuși câteva exemple acolo unde a fost necesar. Per ansamblu, singurul criteriu de selecție a fost disponibilitatea spectacolelor. Astfel, în lucrare au fost incluse spectacolele regizate de Purcărete între 1990 și 2022.

Pentru analiza lucrării, ca punct de plecare am considerat metoda Philther, datorită clarității sale și a aplicabilității relativ simple în practică. Nu am urmat strict regulile acesteia, ci am lucrat după modelul său. Metoda oferă o gestionare facilă și un mare ajutor, lucrând în general cu un număr redus de variante. Dintre acestea, am ales trei criterii pe care le-am aplicat tuturor spectacolelor: Contextul spectacolului; Munca actorului; Spectacolul vizual și sonor. Se poate spune, așadar, că am lucrat parțial după modelul metodei Philther. La aceasta se adaugă și alte metode, precum comparația, studiul de caz, observația și participarea personală în procesul de lucru.

Pe lângă metoda Philther, un sprijin important mi l-a oferit și lucrarea lui Patrice Pavis, *Analiza spectacolului*.

Esența metodei Philther, conform lui Árpád Kékesi Kun, este următoarea (Kékesi Kun, 2014: 28–32). Philther reprezintă simultan o metodă de cercetare și o platformă online care prezintă rezultatele acesteia. Ieșind din abordarea unidimensională a manualelor, combinația de fotografii, filme și texte a conferit metodei o dimensiune tridimensională. Utilizând documente vizuale și scrise, cărora li se alătură uneori amintiri personale, Philther se concentrează asupra spectacolelor care au avut un impact deosebit în ultimele decenii.

În ceea ce privește *Analiza spectacolului*, prin structura, conținutul și indicațiile sale, aceasta poate fi parțial îmbinată cu metoda Philther, iar în același timp o completează, oferind instrumente care nuanțează anumite aspecte ce necesită dezvoltare. Patrice Pavis detaliază, printre altele, munca actorului, imaginea scenică, muzica și sonorizarea, spațiul, machiajul și costumele.

La toate acestea se adaugă în mod organic concluziile desprinse din propria mea experiență scenică și din observațiile practice acumulate.

Din perspectiva structurii lucrării, aceasta începe cu cuprinsul și cu secțiunea introductivă, care include motivarea alegerii temei, metodele de cercetare și descrierea structurii lucrării. Urmează diferitele capitole: I. Elemente ale analizei spectacolului teatral; II. Umorul în spectacolele lui Silviu Purcărete; III. Ludicul în spectacolele lui Silviu Purcărete; IV. Elemente care amplifică și leagă umorul și ludicul; Concluzii; Bibliografie.

Primul capitol este o prezentare generală și un rezumat împărțit în cincisprezece subcapitole, care cuprinde principalele aspecte ale analizei spectacolului. Acest capitol oferă baza teoretică pentru partea practică și de cercetare care urmează.

În continuare, în capitolul al doilea, se regăsește o introducere generală care tratează conceptul de umor, îl conturează și prezintă diferitele teorii asociate acestuia. Urmează analiza concretă a spectacolelor din perspectiva identificării umorului. Coloana vertebrală a analizei este formată din cele trei criterii preluate din metoda Philther, pe care le susțin prin metode suplimentare, precum observația, comparația și studiul de caz. În capitol sunt analizate douăzeci de spectacole, pe care le-am vizionat parțial live și parțial pe înregistrări.

La începutul celui de-al treilea capitol se regăsește o introducere care analizează și descrie conceptul de ludic, precum și diferitele teorii asociate acestuia. Materialul principal al capitolului constă în analiza spectacolelor din perspectiva ludicului. La fel ca în capitolul anterior, am lucrat după modelul metodei Philther, completând-o cu metode suplimentare. În capitol sunt analizate nouăsprezece spectacole.

În analizele spectacolelor prezentate în capitolele trei și patru, am introdus pentru fiecare secțiunea intitulată „Evidențieri”, care conține observațiile mele personale referitoare la spectacole. Prin aceste evidențieri am încercat să ofer exemple pentru conceptele teoretice introduse anterior și susținute bibliografic. Cu alte cuvinte, pentru fiecare spectacol ofer exemple concrete de elemente umoristice sau ludice din perspectiva muncii actorului și a spectacolului

vizual și sonor. Deoarece identificarea acestor exemple și integrarea lor în lucrare reprezintă rezultatul muncii mele proprii, în secțiunile „Evidențieri” din capitolele trei și patru numărul referințelor bibliografice scade, fără a elimina complet literatura utilizată. Subcapitolele „Evidențieri” pot crea uneori impresia de fragmentare pentru cititor, ceea ce este firesc, deoarece aici este vorba despre evidențierea scenelor caracteristice din perspectiva cercetării – așa cum sugerează și denumirea – și nu despre un text linear.

Capitolul patru este o secțiune complexă a lucrării, structurată în opt subcapitole. Complexitatea sa constă în faptul că, pe de o parte, sintetizează rezultatele capitolelor anterioare, iar pe de altă parte, examinează elemente noi, care sprijină ipotezele formulate. Aceste elemente noi includ trăsăturile principale ale spectacolelor vizionate și analizate sau, uneori, doar menționate în diverse contexte, care reflectă totodată caracteristicile definitorii ale activității regizorale.

Ultima secțiune este bibliografia, care cuprinde titlurile citate în lucrare și care definesc spiritul acestei lucrări. Ea este, de asemenea, structurată în patru părți. Prima include volumele independente, a doua studiile publicate în volume colective, a treia articolele și studiile apărute în periodice, iar a patra titlurile lucrărilor descărcate de pe internet.

În capitolele corespunzătoare, spectacolele sunt prezentate în ordine cronologică a punerii în scenă.

I. ELEMENTELE ANALIZEI SPECTACOLULUI DE TEATRU

I.1. Semnul teatral

Semnele depind în mare măsură de cel care le înțelege sau le înzestrează cu sens. De aceea, semnele pot fi clasificate și în funcție de cine este cel pentru care ele înseamnă ceva. În general, în reprezentări, afirmațiilor le corespund simboluri. Simbolurile sunt afirmații care au sens, iar semnele sunt numele care apar în acestea. Numele, adică semnele, doar indică, sensul aparține simbolurilor.

Semnele naturale se află în afara convenției sociale, în timp ce cele artificiale evidențiază caracterul dependent de societate al semnelor.

În semiotica teatrală, semnele sunt de obicei împărțite în trei categorii: iconice, indiciale (indexice) și simbolice.

Cele trei grupuri, care par distincte, formează în realitate o singură realitate artistică. Echilibrul dintre ele reprezintă unul dintre criteriile unei reprezentări reușite.

În ceea ce privește limbajul teatral, pot fi identificate două straturi strâns legate între ele: cel verbal și cel nonverbal.

I.2. Descrierea spațiului

Deoarece spațiul, timpul și acțiunea sunt practic inseparabile, ele trebuie analizate împreună.

Această triadă pare mai ușor de surprins decât analiza gesturilor actorului, a vocii sau a ritmului dicției sale, care sunt, se știe, elemente ale prezenței imateriale. În ceea ce privește triada spațiu–timp–acțiune, componentele ei pot fi analizate relativ mai ușor separat. Dificultatea constă în observarea modului în care se influențează reciproc. Totuși, aceasta este singura modalitate posibilă, deoarece niciuna dintre ele nu există fără celelalte două. Atunci când dorim să definim una dintre aceste trei componente, trebuie întotdeauna să o raportăm la celelalte două.

Spațiul-timp este în același timp concret – spațiul și timpul reprezentației teatrale – și imaginar, ca loc și plan temporal al imaginației. Ca urmare, acțiunea devine când concretă, când imaginară. O altă denumire pentru scenă este acel spațiu în care are loc *mise en scène*-ul.

Vorbind despre spațiul teatral, pot fi distinse două tipuri de experiență: spațiul gol și
spațiul invizibil.

Spațiul obiectiv este un loc ce poate fi umplut cu diverse obiecte. El poate fi perceput clar prin
văz, motiv pentru care este relativ ușor de descris. Pavis îl împarte în trei categorii.

Spațiul scenic este spațiul vizibil al jocului, împreună cu culisele aferente, adică zona de
mișcare a artiștilor și a personalului tehnic. În prezent, însă, acest spațiu se extinde și asupra sălii
spectatorilor și, de fapt, asupra întregii clădiri a teatrului.

Spațiul liminal este dificil de definit din cauza caracterului său de trecere. Teoretic, el
desemnează zona care separă sala de scenă și scena de culise. Pentru delimitarea acestui spațiu se
utilizează lumina rampei sau alte tipuri de iluminare.

Spațiul obiectiv este ușor accesibil și interpretabil, de aceea descrierea lui nu întâmpină
dificultăți. L-am putea numi și scenă clar definită, deoarece se află în deplină armonie cu
povestea prezentată acolo. Totuși, pentru a interpreta acest tip de spațiu, trebuie înțeles faptul că
reprezentarea poate avea loc chiar și într-o piață publică a orașului, iar în interiorul teatrului – în
foaier sau în alte încăperi ale clădirii.

Spațiul gestual este creat de actor prin prezența sa, prin poziția și mișcarea sa scenică.
Acest spațiu se află, de fapt, într-o continuă transformare, deoarece este generat și, într-un fel,
emanat prin corpul actorului. (Pavis, 2003)

Orice operă creată în scopul unei reprezentări scenice vorbește, într-un fel sau altul,
despre spațiul în care se desfășoară acțiunea sa. Acest spațiu este numit *spațiu dramatic*. Spațiul
dramatic desemnează modul în care dramaturgii utilizează spațiul. Într-o piesă dată, spațiul
dramatic reprezintă studiul spațiului ca sistem semiotic.

Spre deosebire de spațiul scenografic sau arhitectural, care sunt analizate dintr-o
perspectivă statică, spațiul dramatic, ca sistem de semne, constituie un domeniu de analiză
dinamic, deoarece încearcă să examineze mecanismele spațiului de la o scenă la alta.
(Issacharoff, 1981: 211–224)

Din perspectiva analizei spațiului, un rol deosebit de important îl are *spațiul textual*.
Spațiul textual reprezintă modul propriu de raportare al observatorului la spațiu. (Grigely, 2011:
119)

Reprezentarea unui vis sau a unei halucinații definește *spațiul interior*. În acest caz, spațiul se desprinde de realitate și devin vizibile mecanismele visului. Acest fenomen este caracteristic teatrului *nō*, unde jocul scenic evocă o halucinație sau un vis. (Kokubu, 1984: 34)

I.3. Obiectul

Orice instrument sau obiect pe care actorul îl poate mișca sau ține în mână este considerat *obiect*. Acesta nu este identic cu noțiunea de *recuzită*. Obiectul reprezintă un element central al unei reprezentații, deoarece influențează decorul, jocul actorului și toate elementele spectacolului aflate în mișcare sau transformare.

Recuzita este legată de o anumită acțiune.

Pentru a evita capcana diversității prea mari a obiectelor, este necesar să se limiteze numărul categoriilor în care pot fi clasificate elementele scenice. Gruparea obiectelor se face, de obicei, de la obiectul *prezentat* la obiectul *evocat*, adică de la caracterul material spre cel spiritual.

Obiectele își pot păstra forma originală și pot fi folosite conform funcției lor inițiale. Totuși, în funcție de necesitățile reprezentației, ele pot fi transformate: pot căpăta alte dimensiuni, li se pot modifica proporțiile sau pot primi o formă stilizată.

Analiza obiectelor și urmărirea parcursului lor scenic au sens doar atunci când sunt raportate la întregul spectacol. Aceasta poate orienta descrierea și poate oferi informații despre utilizarea simbolică a obiectelor sau despre transfigurarea lor. Gândirea în termeni de unitate permite urmărirea traiectoriei obiectelor.

Asemenea spațiului, obiectele se comportă adesea ca un sistem unificator. Astfel, o analiză atentă a acestora poate aduce lumină asupra poveștii.

I.4. Costumul

Unul dintre elementele-cheie ale unei reprezentații teatrale reușite este crearea iluziei. În acest proces, cu ajutorul personajului, ia naștere o lume nouă, al cărei element esențial este costumul. Costumul adecvat îi permite actorului să se apropie de rol, oferind o reprezentare

autentică a personajului. Cerința fundamentală a costumului este să nu restrângă libertatea actorului, dar în același timp să rămână fidel textului piesei și cerințelor regizorale.

De obicei, în textul dramatic se găsesc suficiente indicații pentru designerul de costume. Totuși, acesta are și propriile sale viziuni asupra costumelor, care pot fi însă modificate sau chiar înlocuite de concepția regizorului. (Crist, 2014: 4–30)

Dintre factorii care determină proiectarea costumului, cel mai important este forma și caracterul personajului. Textul piesei, conceptul regizoral, epoca și localizarea geografică stabilesc parametrii generali în funcție de care designerul interpretează personajul și conturează, în linii mari, aspectul costumului. (Smith și Smith, 2012: 5)

Între costumul de scenă și spațiul reprezentației există o legătură directă. Costumul este adesea un decor mobil real, un decor redus la dimensiunea umană sau un *decor-costum*. (Banu, 1981: 23)

Câteva caracteristici generale ale costumului:

- Fiecărui element al regiei teatrale îi corespunde o funcție de semnificare a costumului.
- Din perspectiva costumului se poate observa că acesta utilizează corpul, construind și umplând astfel un spațiu.
- În funcție de calitatea concepției, costumul poate întruchipa o anumită epocă.
- Costumul devine una cu corpul actorului. Participă la acțiune fie lipindu-se aproape fizic de corpul actorului, fie devenind o prelungire a energiilor emanate de acesta. Totuși, în cazuri nefericite, costumul și actorul pot urma două căi complet diferite.
- Costumul și iluminarea scenică se combină în permanență. Costumul are capacitatea de a atrage și de a capta lumina.

I.5. Machiajul

Machiajul vorbește mult mai mult despre corp decât despre suflet, deoarece întotdeauna ascunde ceva, făcând astfel corpul mai „vandabil”. Totuși, spre deosebire de mască, costume sau recuzită, pictura facială nu reprezintă o extensie a corpului. Ea este un filtru, o membrană sensibilă, care se află cel mai aproape de trupul actorului. Este cea care îl ajută cel mai mult, dar uneori și cea care îl trădează cel mai ușor.

Putem vorbi despre o muncă autonomă a machiajuului atunci când aceasta nu mai are rolul de a evidenția și întări trăsăturile realiste și verosimile ale personajului. Din acel moment,

pictura facială se transformă într-un sistem estetic care ascultă doar de propriile sale reguli. În această categorie intră, de exemplu, pictura facială grotescă, specifică tehnicilor avangardei europene.

În esență, machiajul ar trebui să depășească rolul său de element de accentuare și decorare, transformându-se într-o veritabilă artă a corpului.

I.6. Caracteristicile emoțiilor scenice și rolul

În jocul actorului, emoțiile sunt prezente pe patru niveluri. Primul nivel este cel al emoțiilor personale, care provin din experiențele cotidiene ale actorului. Al doilea nivel este alcătuit din așa-numitele *emoții de sarcină*, menționate anterior. Al treilea nivel se formează în timpul repetițiilor, când actorul își construiește un model interior al rolului. Emoțiile care prind viață aici sunt deja intenționate. Pe al patrulea nivel, emoțiile personajului apar așa cum sunt vizibile pe scenă. Modelul este lumea emoțiilor cotidiene, iar reprezentarea lor este similară, însă are doar scopul de a crea iluzia, deoarece nu sunt emoții reale.

Pentru a stăpâni limbajul nonverbal utilizat ca mijloc de expresie artistică, nu este suficientă o abordare experimentală; este necesară și stăpânirea unor cunoștințe științifice care să dezvăluie și să descifreze mecanismele psihologice și fizice ale acestui limbaj.

I.7. Munca actorului

O descriere mai clară a muncii actorului poate fi realizată printr-o perspectivă generală, care să ia în considerare atât stilurile occidentale, cât și cele orientale de joc. Aceasta permite combinarea tradițiilor psihologizante, a improvizației și a expresiei libere cu tehnica cerută în Est, bazată pe forme strict definite, codificate și determinante. Actorul transmite publicului un personaj prin acțiuni, texte și gesturi, conform anumitor reguli, fără a imita o persoană reală.

În identificarea componentelor și etapelor muncii actorului, trebuie avut în vedere că actorul care urmează tradiția psihologică își construiește rolul după un anumit sistem: „notează” sunetele și mișcările, peste care se suprapun semnele verbale și comportamentale. Întregul ansamblu creează impresia pentru spectator că vede o persoană reală. Actorul naturalist se

prezintă ca o persoană reală, folosindu-și corpul, aspectul, vocea și sensibilitatea, astfel încât publicul se poate identifica ușor cu personajul. (Sztanyiszlavszkij, 2000: 55)

Metodele de analiză a jocului actoricesc nu sunt uniforme. Estetica jocului variază de la o epocă la alta, definindu-se întotdeauna în opoziție cu estetica precedentă și prin trăsături caracteristice distincte.

Care sunt caracteristicile de bază care definesc jocul actoricesc? Acestea pot fi fizice sau emoționale. Jocul actoricesc implică simulare, reprezentare și întruchipare. (Kirby, 1972: 3–15)

Actorul apare cu adevărat în momentul în care emoțiile sunt „forțate” pentru spectator. Aceasta nu înseamnă că persoana care vorbește este falsă sau că nu crede ceea ce spune, ci că selectează și proiectează asupra publicului un element al personajului – emoțiile.

Performanța poate fi transmisă chiar și fără mișcare fizică. Actorul nemișcat poate comunica atitudini și emoții care sunt active chiar dacă nu există acțiune fizică.

Actorul își construiește rolul din fragmente mici, reușind să creeze iluzia completitudinii. Aceeași logică se aplică și improvizației: fragmentele, mereu tăiate și refăcute, se reunesc într-un întreg coerent.

Analiza muncii actorului are sens doar dacă este plasată în contextul întregii regii. Analiza detaliilor izolate nu are valoare dacă efectul lor nu se vede în ansamblul spectacolului.

Analiza gesturilor și a comunicării teatrale reprezintă elemente esențiale în înțelegerea unei reprezentații.

În analiza gesturilor, este important să se țină cont că acestea reprezintă doar o componentă a spectacolului. Gesturile pot îndeplini trei funcții importante: conceptuală, figurativă și evocativă.

I.8. Partitura actorului și subpartitura

Cea mai clară înțelegere a partituri actorului o avem în legătură cu Sztanyiszlavszkij.

Partitura, cu multiplele sale componente (gest, expresie facială, voce, privire etc.), se referă, în ultimă instanță, doar la manifestarea exterioară a actorului. Întregul se sprijină însă pe un strat inferior, invizibil, care stă la baza jocului actoricesc. Acest strat reunește un ansamblu de factori legați de diferite situații, precum și cunoștințe artistice și tehnice pe care actorul le utilizează în momentul „citirii” propriei partituri.

Stratul subiacente are numeroase componente mici, majoritatea ascunse privirii. Acestea aparțin eului actorului, provin din experiențele sale personale și pot fi utilizate în actul creației. Componentele nu sunt practic cuantificabile. Totuși, se poate spune că stratul subiacente participă la pregătirea actorului, conținând elemente care există înainte de a fi exprimate. Din aceasta rezultă că stratul subiacente este fix și consolidat, dar nu implică neapărat o partitură la fel de dezvoltată.

I.9. Personajul

Conceptul de personaj este esențial în arta teatrală. Definirea sa nu este o sarcină ușoară, deoarece raportările la acesta sunt foarte diferite. Există curente de gândire care consideră că personajul și autorul sunt una și aceeași persoană. În alte contexte, personajul este o entitate independentă de autor. Această abordare facilitează considerabil analiza obiectivă.

Se pot întâlni numeroase definiții ale conceptului de personaj. Bács Miklós afirmă că, pentru a facilita analiza, conceptul de personaj poate fi împărțit în două: un personaj dramatic și un personaj scenic. Personajul dramatic este creația dramaturgului, în timp ce personajul scenic este invenția actorului. Conturarea personajului dramatic este influențată în mare măsură de imaginația cititorului. Personajul scenic este un fenomen fizic real prin existența actorului. (Bács, 2007[1]: 45–46)

Personajul dramatic poartă în sine nenumărate posibilități, care, în momentul lecturii, se orientează într-o anumită direcție și devin definitorii. Funcționarea personajului scenic este limitată tocmai de aceste posibilități. Personajul dramatic este atemporal, deoarece se naște întotdeauna în imaginația cititorului din acel moment. Personajul scenic, dimpotrivă, prin realitatea sa fizică, este accentuat de actualitate. Personajul scenic este interpretarea celui dramatic

I.10. Rolul muzicii, a zgomotului, a tăcerii în spectacol

Există o ramură obiectivă și una subiectivă a analizei vocii. Bazându-se pe condițiile tehnice actuale, s-a putut realiza analiza obiectivă a sunetului, adică evaluarea parametrilor

măsurabili prin instrumente. La această ramură se leagă variațiile tonale, frecvența vorbirii, înălțimea sunetului și volumul. Ceea ce este cel mai strâns legat de personalitatea actorului este intensitatea și timbrul vocii.

Elementele subiective ale analizei vocii, tocmai datorită caracterului lor subiectiv, sunt cele mai greu de identificat și descris. Totuși, din perspectiva analizei muncii actorului sau a regiei, acestea sunt cele mai importante. Pauzele pot fi extrem de expresive, deoarece ele au întotdeauna un rol dramatic. Urmărirea ritmului vorbirii dezvăluie și ritmul respirației. Accentul pus în propoziții scoate în evidență adevăratul înțeles al acestora. Analiza vocii poate arăta modul în care actorul se transformă într-un personaj.

În cazul muzicii, contează doar rolul ei în cadrul regiei și al reprezentației. Muzica, spre deosebire de vorbire, nu reprezintă lumea. Muzica poate avea multiple surse. Cu dotările tehnice actuale, muzica poate proveni din orice colț al spațiului și poate umple complet spațiul disponibil.

Muzica este un fenomen cu două fețe în analiza scenică. Pe de o parte, interpretarea și transcrierea ei sunt foarte dificile, deoarece nu are o prezență spațială. Pe de altă parte, ritmul muzicii poate sta la baza construcției spațiului și timpului, dar și a altor elemente ale reprezentației. Elementul de bază al acestui sistem este ritmul.

I.11. Ritmul

În cadrul analizelor, trebuie să se țină cont de ritmul specific fiecărui sistem. Efectele vorbirii pot fi cel mai bine înțelese prin perechi de opoziții: vorbire–tăcere; încetinire–accelerare a vorbirii; lipsa accentului–accentuare; uniformitate–evidențiere; relaxare–tensiune.

Respirația poate fi analizată prin ritmul, lungimea și legătura dintre inspirațiile realizate în timpul vorbirii. Este important să se aibă în vedere funcția pauzelor.

În general, în problema ritmului trebuie să se facă distincție între două concepte: ritmul propriu-zis și tempo-ul.

Spre deosebire de tempo, ritmul nu este legat de variația vitezei. El este asociat cu accentuarea. Ritmul reprezintă timpul al cărui elasticitate este asigurată de regizor.

I.12. Textul

De când a apărut teatrul de tip *mise en scène*, analiza trebuie extinsă la întreaga reprezentație, deoarece reprezentarea nu este doar reziduu al textului. Esențial este să se facă distincția între textul original tipărit și ceea ce se aude în cadrul reprezentației.

Există diferențe semnificative între textul citit și cel jucat. Textul citit ia formă doar în imaginație și nu trezește la viață o voce umană. Textul jucat, rostit de actor, generează imediat semne vizuale, gestuale și prozodice. În acest fel, spectatorul primește o reprezentare destul de precisă, care elimină alte posibilități. Totuși, spectatorul poate experimenta o variantă la care poate nu s-a gândit în timpul lecturii.

Textul jucat are două componente: unul care se aude doar și unul care se aude și se vede.

I.13. Text și spectacol

În general, poziția de bază este că *mise en scène* derivă direct din text. Scena actualizează elementele conținute în text. Aceasta este denumită viziunea regizorală centrată pe text. În această concepție, pentru existența și reprezentabilitatea spectacolului, textul este indispensabil.

Există însă o altă viziune, diferită, numită viziune centrată pe scenă. Aici, textul, muzica, decorul și jocul actorilor evoluează autonom și abia la final se intersectează și se combină. În acest caz, textul nu mai are un rol central, ci este doar unul dintre multe elemente.

Este posibil ca textul să fi luat naștere în timpul procesului de repetiții sau să fi fost abordat abia la finalul acestuia. În aceste situații, compararea celor două nu are sens. Se poate întâmpla ca textul să funcționeze ca un așa-numit decor verbal. În acest caz, nu poate fi citit, fiind alcătuit din zgomote sau muzică care nu formează niciun sistem coerent. Descifrarea valorii interne a textului devine astfel variabilă. Uneori, ceea ce odinioară era de neînțeles devine acum clar, sau invers. De asemenea, se poate ca anumite înțelesuri să fie accesibile doar în viitor.

I.14. Tipurile de mise en scène

Există multe tipuri de regie teatrală. Din punct de vedere istoric, acestea pot fi clasificate astfel: naturalistă, realistă, simbolistă, expresionistă, epică, teatralizată.

Mise en scène-ul autotextual încearcă să rămână în limitele scenei și, pe cât posibil, să nu facă referire la realitatea din afara acesteia.

Mise en scène-ul ideotextual, dimpotrivă, se întoarce spre lumea socială sau psihologică în care are loc și, în anumite scopuri, își pierde textura și autonomia textului.

Mise en scène-ul intertextual asigură tranziția între primele două tipuri.

Conform lui Thies Lehmann, există *mise en scène* metaforică, care funcționează ca o metaforă a textului dramatic. *Mise en scène* scenografic tratează scena ca un limbaj separat. Aceasta este o *mise en scène* cu autonomie absolută și cu propriul său limbaj scenic.

I.15. Spectatorul

Cine realizează o analiză a reprezentației se situează, practic, în poziția spectatorului. Spectatorul primește un întreg: însăși reprezentația.

Textul rostit pe scenă este considerat text interpretat. Acesta devine concret și material prin jocul actorului, prin voce și gesturi.

Publicul poate manifesta mai multe moduri de identificare cu ceea ce vede. În cazul identificării asociative, analistul acceptă toate punctele de vedere. Identificarea admirativă implică admirația necondiționată față de personaj. În identificarea simpatcă, eroul rămâne remarcabil, dar este măsurat după standarde umane. Identificarea catartică provoacă emoții intense și purificare afectivă. În final, identificarea ironică înseamnă de fapt o distanță critică, cunoscută și sub numele de efect de înstrăinare. Distanța critică este un factor foarte delicat, deoarece trebuie să fie prezent și un anumit grad de identificare.

II. UMORUL ÎN SPECTACOLELE LUI SILVIU PURCĂRETE

Umorul este un fenomen cotidian care apare în toate domeniile vieții.

Umorul înseamnă, pe de o parte, crearea unei situații și, pe de altă parte, transmiterea a ceea ce este distractiv. El exprimă comicitatea, ridicolul, sarcasmul și spiritul.

Stilurile de umor pot fi grupate în patru categorii: agresiv, auto-depreciativ, de construire a relațiilor și de întărire a eului.

Umorul se poate manifesta în multe forme pe scenă. Iată o scurtă prezentare a celor identificate și în spectacolele lui Silviu Purcărete:

- **Gluma de clown** urmărește declanșarea râsului sau divertismentul publicului. Actorul creează situații exagerate, absurde sau amuzante, adesea în detrimentul său sau al altora.
- **Burlescul** provine din cuvântul italian *burla* – glumă, și-a desemnat de-a lungul timpului diferite tipuri de joc. Umorul burlesc este o variantă modernă a mimosului antic și a farsei medievale, bazându-se pe deformări, situații imposibile și mijloace brute actoricești și lingvistice. (Hont, 1969: 77-78)
- **Geg-ul** este o idee vizuală sau verbală amuzantă, o glumă sau un punchline. Conține o răsturnare neașteptată sau o situație absurdă, de obicei nelegată direct de acțiunea spectacolului. În alt context, geg-ul poate fi o soluție rapidă pentru a depăși o provocare. (Szinonimak.hu, n.d.)
- **Satira** are ca scop fundamental disprețuirea, jignirea sau ridiculizarea celui alt, provocând confuzie, stânjenală sau furie. (Szinonimak.hu, n.d.)
- **Grotescul** pe scenă provoacă umor prin combinarea elementelor extrem de contrastante și prin puterea neașteptatului. (Hont, 1969: 165)
- **Ironia** exprimă opusul opiniei reale a emitentului; este, de fapt, un sarcasm subtil și spiritist. (Juhász, 1989: 603)
- **Caricatura** prezintă trăsături fizice sau caracteriale ale unei persoane sau grup de oameni, exagerate intenționat, pentru a provoca râsul publicului. (Hont, 1969: 220)
- **Comicul** are la bază descoperirea bruscă a unui contrast latent. În momentul apariției, povestea aparține trecutului, permițând astfel o perspectivă critică. Forma sa critică extremă este **satira**. (Hont, 1969: 236-237)

În acest capitol analizez douăzeci de spectacole din perspectiva scenelor identificate ca umoristice. Analiza fiecărui spectacol este structurată în două părți.

Prima parte prezintă sursele de umor identificate în textul original și în spectacolul regizat de Silviu Purcărete, pe baza literaturii de specialitate. Această secțiune include subcapitolele: **Contextul spectacolului**, **Munca actorului** și **Imaginea și sunetul scenic**.

A doua parte, intitulată **Evidențieri**, reflectă propria mea activitate de analiză, listând scenele umoristice pe care le-am identificat în cadrul reprezentațiilor.

Spectacolele analizate sunt: Regele Ubu cu scene din Macbeth, Decameron 645, Pilafuri și parfum de măgar, Cumnata lui Pantagruel, Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, Așteptându-l pe Godot, Scapin the Trickster, Gianni Schicchi, Regele moare, D-ale carnavalului, Pălăria florentină, Victor sau copiii la putere, Cum vă place, Moliendo Café, Iulius Caesar, Povestea prințesei deocheate, Tragedia omului, Visul unei nopți de vară, Macbett, Familia Cenci.

II.21. Primele concluzii privind umorul identificabil în spectacolele lui Silviu Purcărete

În analizele mele, interpretez umorul ca pe o modalitate de a prezenta o situație, o expresie sau o idee care stârnește voie bună și provoacă râsul.

Pe baza listei de spectacole menționate anterior — care include atât tragedii, cât și comedii — se poate afirma că utilizarea și prezența umorului sunt caracteristici generale ale teatrului lui **Silviu Purcărete**. Chiar și în montările sale tragice, unde numărul victimelor este ridicat, umorul este prezent, iar în comedii acesta este adesea amplificat prin scene mai dure sau necruțătoare.

Analiza spectacolelor arată că **surpriza** este cea mai frecventă sursă de umor. Predomină **comicul de situație** și **comicul de caracter**, dar regizorul valorifică constant și **comicul de limbaj**, acolo unde textul o permite.

Umorele este asociat în primul rând cu **munca actorului**, însă uneori este rezultatul unui efect muzical deosebit, al unei **utilizări neobișnuite a decorului**, sau al **exagerărilor din costume**. De asemenea, se întâlnește frecvent un tip de umor născut din **dimensiunea, cantitatea sau modul de folosire a obiectelor și recuzitei**.

În ceea ce privește **tipurile de umor**, varietatea domină. În spectacole apar **spiritul**, **geg-ul** reținut, dar și momente de **grotesc**, **ironie**, ori chiar **satiră**.

Nu este rar nici **umorul generat de citate** — regizorul face uneori trimitere la propriile montări anterioare sau la filme cunoscute.

În **tragedii**, umorul are rolul de a **susține jocul ludic**, de a **îmblânzi cruzimea** și de a **oferi spectatorului o clipă de respiro**.

III. LUDICUL ÎN SPECTACOLELE LUI SILVIU PURCĂRETE

Numeroase experimente și observații confirmă că, cu cât o specie animală este mai inteligentă, cu atât jocurile sale sunt mai rafinate și cu atât este mai caracteristic faptul că comportamentul jucăuș persistă și la indivizii adulți. Cu privire la rolul real al jocului nu există un consens între cercetătorii comportamentali. Totuși, nimeni nu pune la îndoială că dispoziția jucăușă a omului este strâns legată de gradul de fericire.

Așa cum arată numeroasele teorii existente – și, de altfel, funcționale –, delimitarea jocului de alte activități, definirea și descrierea sa exactă reprezintă o sarcină dificilă. Nu există o singură definiție universal acceptată. Aceste diferențe provin din diversitatea abordărilor teoretice. Cu toate acestea, se pot observa trăsături comune, precum:

- jocul există pentru sine însuși,
- în esență, orice activitate poate deveni joc,
- jocul este voluntar și instinctiv,
- este nelimitat în timp și spațiu,
- este o activitate care aduce plăcere.

Jocul este o sursă de bucurie atunci când jucătorul găsește în el diferiți factori ai fericirii. Astfel de factori sunt, de exemplu: exersarea unei funcții; eficiența („eu fac”); ritmicitatea; imitația; a fi altcineva; elementele de întâmplare; aventura; transformarea; iluzia; plăcerea de a dobândi informații. De asemenea, aici se include și bucuria întâlnirii cu umorul, precum și cu elementele de micșorare sau amplificare.

Esența spiritului ludic poate fi descrisă, într-o anumită măsură, de-a lungul unor linii generale, iar dacă analizăm aceste aspecte, observăm că trăsăturile fundamentale au fost, în mare parte, valabile pentru omul care se joacă în orice epocă. Însă, în ceea ce privește secolul al XXI-lea, semnele arată că, asemenea multor alte domenii, și în sfera jocului și a spiritului ludic au avut loc schimbări semnificative. Ținând cont de cuvintele lui Miklós Jakobovits, se poate observa că aceste transformări se regăsesc și în cadrul jocului scenic. Comparând lumea de dinainte și de după începutul mileniului, el afirmă că jocul secolului nostru diferă fundamental de cel al secolului XX sau al epocilor anterioare. Jocul perioadei pe care tocmai am lăsat-o în urmă se caracteriza printr-o abandonare totală în starea ludică, printr-o lipsă de calcul rațional – o vrajă în care se putea simți și efectul înălțător al catharsisului.

Din perspectiva relației dintre spiritul ludic și scenă, poate fi totuși mai util să avem în vedere faptul că teoriile estetice ale jocului și ale ludicității consideră criteriile jocului și ale artei identice — ambele fiind activități existente pentru ele însele, așa-zis fără scop. Jocul este o acțiune liberă, care nu este influențată de evenimente anterioare și nu conține nimic necesar sau obligatoriu. El iese din cadrele vieții cotidiene și devine ceva diferit de experiențele obișnuite de zi cu zi.

În acest capitol analizez optăsprezece de spectacole din perspectiva scenelor identificate ca fiind ludice. Analiza fiecărui spectacol este structurată în două părți.

Prima parte prezintă aspectele ludice identificate în textul original și în spectacolul regizat de Silviu Purcărete, pe baza literaturii de specialitate. Această secțiune include subcapitolele: **Contextul spectacolului**, **Munca actorului** și **Imaginea și sunetul scenic**.

A doua parte, intitulată **Evidențieri**, reflectă propria mea activitate de analiză, listând scenele ludice pe care le-am identificat în cadrul reprezentațiilor.

Spectacolele analizate sunt: Regele Ubu cu scene din Macbeth, Titus Andronicus, Decameron 645, Cumnata lui Pantagruel, Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, Așteptându-l pe Godot, Scapin the Trickster, Gianni Schicchi, Regele moare, Victor sau copiii la putere, Cum vă place, Moliendo Café, Iulius Caesar, Povestea prințesei deocheate, Tragedia omului, Plugarul și moartea, Macbett, Familia Cenci.

III.20. Primele concluzii privind ludicul în spectacolele lui Silviu Purcărete

Atunci când abordez spiritul ludic din perspectiva propusă în această lucrare — și anume ca o modalitate de a contrabalansa orice formă de cruzime —, trebuie subliniat că, în spectacolele lui **Silviu Purcărete**, regizorul nu evită scenele violente. De la simplele reprezentări ale unor agresiuni fizice – întâlnite în numeroase spectacole – se ajunge până la punerea în practică a **teatrului cruzimii** teoretizat de **Artaud**. Un exemplu remarcabil în acest sens este spectacolul *Familia Cenci* din 2022, dar teatrul cruzimii apare și în montări mult mai vechi, precum *Titus Andronicus* din 1992.

În aceste spectacole, actele de cruzime izvorăsc din poveștile utilizate, fiind integrate organic în desfășurarea evenimentelor; prin urmare, ele nu sunt niciodată gratuite. Prin utilizarea ludicității ca mijloc de eliberare a tensiunii negative, scenele violente din interiorul acțiunii capătă sens, iar astfel dispare caracterul lor de neprelucrabilitate. În felul acesta, de cele mai multe ori, se naște și **catharsisul**.

În ceea ce privește actele directe de cruzime, pot fi observate diferite grade de intensitate. Soluțiile ludice adoptate pentru reprezentarea acestora tind uneori chiar să alunece spre **umor**.

În spectacolele care redau ororile războiului sau tragedia răzbunării, apare firesc și moartea ireversibilă.

Este important de subliniat că, în toate cazurile în care cruzimea este prezentată nu într-o formă stilizată, ci în așa-numita sa naturalitate, **moderația** și o anumită **reținere vizuală** caracterizează imaginile scenice.

Soluțiile ludice folosite de regizor funcționează, de regulă, ca **avertismente**: ele sugerează coexistența valorilor umane constructive și a geniului distrugerii.

IV. ELEMENTE CARE CONECTEAZĂ UMORUL ȘI LUDICUL

IV.1. Câteva trăsături generale ale teatrului lui Silviu Purcărete din care rezultă umorul și soluțiile jucăușe și care le leagă între ele

Teatrul contemporan nu mai este caracterizat de tendința de a **ilustra textul** (Ernei, 2013: 107–112). În spectacolele lui Silviu Purcărete, **deplasarea textului din poziția centrală** generează asociații libere de imagini și idei.

Din perspectiva textului, există spectacole în care acesta apare doar **ca pretext** – fie în titlu, fie sub forma unei referințe plasate în altă parte. Astfel de cazuri oferă regizorului un bun prilej de a aduce pe scenă una dintre soluțiile sale scenice preferate: **ritualul**. Printre acestea se numără **ritualul mesei, ritualul morții și ritualul cruzimii**.

În spectacolele sale, **vizualitatea** ocupă un loc central. Esențialul constă în **abstragerea de la realitate**. Atmosfera onirică îi oferă regizorului posibilitatea de a prezenta în mod **jucăuș** evenimente inevitabile, cu final tragic. **Umorele** provine adesea din **imaginile amplificate** sau deformat intenționat.

Este important de menționat și **influența teatrului postdramatic** și a **commediei dell'arte**, ambele având un impact semnificativ asupra universului scenic al lui Silviu Purcărete, contribuind frecvent la soluțiile sale **umoristice și ludice**.

Regizorul folosește cu plăcere **resursele tehnice** disponibile în spectacolele sale. Pe scena lui Silviu Purcărete apar adesea **animale**, care au roluri uneori comice, alteori ludice.

În cele din urmă, trebuie menționat un fenomen recurent în creațiile sale: **simetria**, un element pe care regizorul îl utilizează cu predilecție în construcția vizuală a spectacolelor sale.

IV.2. Soluția regizorală teatru în teatru

Teatrul în teatru, sau numit și metateatru, este o soluție regizorală în care, în cadrul unei reprezentații scenice, apare o altă piesă de teatru sau un joc scenic. În creația lui Silviu Purcărete, pe care am studiat-o, se regăsesc mai multe montări ale pieselor lui Shakespeare, iar în toate se poate observa folosirea procedului teatrului în teatru. În general, atunci când regizorul recurge la acest mijloc, acesta se manifestă fie prin umor, fie prin

accentuarea

ludicului.

O etapă importantă în aplicarea metodei teatrului în teatru o reprezintă operele lui Molière. Făcând un pas înainte în timp, *Tragedia omului* urmează ca exemplu din perspectiva teatrului în teatru.

După o anumită perioadă de neglijare, în arta teatrală contemporană metoda este din nou frecvent utilizată.

Metateatrul nu este doar un simplu procedeu dramaturgic, ci un mijloc artistic complex, care poartă un conţinut semnificativ pe mai multe niveluri şi poate servi diferite scopuri.

IV.3. Elemente repetitive în spectacolele lui Silviu Purcărete

În spectacolele lui Silviu Purcărete se repetă numeroase elemente. Acestea pot fi analizate la nivelul obiectelor, dar şi în legătură cu munca actorului sau cu prezenţa scenică a diferitelor fiinţe vii. Auto-citarea înseamnă că el transferă dintr-un spectacol în altul scene, situaţii, forme sau obiecte scenice.

În ceea ce priveşte spaţiul, trebuie spus chiar de la început că, în spectacolele lui Silviu Purcărete, acesta nu se limitează nicidecum la scenă. Foarte des include, în diferite proporţii, şi sala spectatorilor, iar uneori chiar şi foaiorul sau mezaninul teatrului.

Dacă analizăm decorul în detaliu, mai multe elemente ale sale reapar mereu şi mereu în diverse spectacole. Masa de machiaj este un element de bază al procedurii regizoral „teatru în teatru”.

Un element de decor frecvent repetat este folosirea gropii sufleurului sau a spaţiului de sub scenă pentru a semnifica infernul.

Un accesoriu mai special, dar destul de des întâlnit în spectacolele sale, este ploaia. Uneori are un efect purificator, alteori agravează o situaţie deja nefavorabilă.

În legătură cu decorul trebuie menţionat că, în spectacolele lui Silviu Purcărete, acesta nu doar se transformă, ci de multe ori procesul de demontare sau prăbuşire a decorului face parte integrantă din spectacol.

În mai multe spectacole se repetă faptul că acțiunea propriu-zisă începe abia după o lungă perioadă de pregătire. Un fenomen frecvent întâlnit este acela că personajele intră în contact cu publicul.

În munca actorului, un element recurent în numeroase spectacole este preluat din *commedia dell'arte* — *lazzi*-urile. Glumele, gagurile și bățile coregrafiate pot fi exemplificate prin multe dintre producțiile sale.

Un tip de umor legat de activitatea actorului apare atunci când pe scenă se află un personaj care, de fapt, nu figurează în scena respectivă. Un alt tip de umor mai aparte apare atunci când regizorul citează din cultura pop.

Regizorul aduce cu plăcere pe scenă, pe lângă actori, și alte ființe vii. În numeroase spectacole ale sale apar animale.

În acord cu bogata lume muzicală specifică metodei regizorale a lui Silviu Purcărete, în multe spectacole pot fi văzute și auzite instrumente muzicale.

Foarte des apar în spectacolele sale tacâmuri, umbrele, valize și genți, aparate de radio, precum și bidoane de benzină din tablă.

Pe scenă apar și obiecte considerate periculoase prin modul lor de funcționare. Un exemplu este drujba.

IV.4. A kollektív szereplő Silviu Purcărete előadásaiban

Deoarece în numeroase spectacole ale lui Silviu Purcărete sunt prezente grupurile care funcționează ca o unitate — fie sub forma corului antic, fie ca o mulțime care modelează sau comentează evenimentele — este absolut necesar să fie menționat fenomenul figuranților colectivi.

Se poate observa că, în spectacolele de acest tip, mulțimea poartă costume uniforme, lipsite de individualitate, care tind să estompeze diferențele dintre personaje. În același timp, mișcarea colectivă a mulțimii are loc de obicei pe muzică sau, în absența acesteia, pe ritmul determinat de cuvinte.

Corul, grupul de figuranți, reprezintă o unitate vie, plină de culoare, dar în același timp emană forță.

Succesul scenelor de masă depinde în mod esențial de funcționarea precisă a ansamblului de interpreți. Este extrem de importantă atenția minuțioasă acordată detaliilor, astfel încât fiecare participant să fie concentrat asupra propriei activități ca și cum ar juca un rol principal.

IV.5. Schimbarea sexului pe scenă

În viața de zi cu zi, în ritualuri, dar chiar și în teatru, schimbarea costumului, respectiv androginia, reprezintă fenomene foarte vechi.

În general, este un fapt interesant că atunci când bărbații interpretează roluri feminine, rezultatul are de obicei o tentă comică. În sens invers însă, când femeile interpretează roluri masculine, efectul nu este neapărat umoristic — esența reușește să se impună fără exagerări.

Interpretarea sexului opus înseamnă, de fapt, punerea sub semnul întrebării a normelor considerate stabile. Abordarea umoristică sau uneori ludică se manifestă și în atitudinea artistică.

În ciuda tradițiilor îndelungate, în anumite cazuri schimbul de roluri între sexe este considerat tocmai un mijloc modern de expresie teatrală. În teatrul contemporan, acest procedeu se concentrează de obicei asupra unuia sau a două roluri-cheie, pe baza unui concept bine elaborat; totuși, nu este rar nici cazul în care regizorul alege un actor bărbat pentru un rol feminin sau o actriță pentru un rol masculin pur și simplu pentru că îi consideră cei mai potriviți pentru acel personaj.

IV.6. Despre mâncatul pe scenă

În spectacolele regizate de Silviu Purcărete, mâncatul pe scenă este un element foarte frecvent, iar uneori are loc chiar și gătitul.

Se ridică întrebarea: ce mănâncă actorii pe scenă? În cazul băuturilor alcoolice, este vorba întotdeauna despre ceai, apă cu sirop sau bere fără alcool. Cafeaua, în schimb, este astăzi de cele mai multe ori cafea adevărată. Aceste practici, indiferent de regizor, sunt în general caracteristice tuturor spectacolelor în care se consumă băuturi.

În ceea ce privește însă mâncarea propriu-zisă, aici există diferențe importante.

În spectacolele lui Silviu Purcărete, actul de a mânca nu este niciodată o simplă formalitate, în sensul că nu este doar jucat. Se folosesc mâncăruri adevărate, care sunt consumate cu adevărat. Actul mesei reprezintă o componentă esențială a spectacolelor sale, iar regizorul nu evită efectele naturaliste care însoțesc această practică — este vorba despre mirosuri și arome reale, ce fac parte integrantă din experiența scenică.

IV.7. Obiecte supradimensionate

Spectacolele lui Silviu Purcărete nu se caracterizează doar prin abundența scenelor de masă, ci și prin prezența numeroaselor obiecte de dimensiuni neobișnuite — fie supradimensionate, fie subdimensionate. Supradimensionarea reprezintă una dintre trăsăturile stilistice definitorii ale regizorului.

Aceasta are un puternic efect de atragere a atenției, deoarece subliniază și evidențiază anumite aspecte. Este principalul mijloc prin care se redă pe scenă opoziția dintre măreție și insignifianță. Prin accentuarea acestui contrast, Purcărete reușește să exprime în mod eficient ironia, diferența dintre aparență și realitate.

În același mod, și obiectele de dimensiuni reduse au un efect vizual puternic, atrăgând în mod similar atenția spectatorului.

IV.8. Umorul și ludicul legat de muzică

Pentru ca muzica să devină umoristică, ea trebuie să conțină un element surprinzător, să provoace uimire și să includă factorul neașteptatului. Numeroase forme ale umorului — precum clovneria, parodia, spiritul ingenios, satira, burlescul sau caricatura — pot fi regăsite și în muzică. Ceea ce diferențiază însă umorul muzical de celelalte forme este caracterul său unic: singura sa sursă este muzica însăși.

Umorele muzical se poate manifesta în multe feluri. Una dintre cele mai simple modalități este imitarea sunetelor cunoscute din natură sau din alte contexte.

Un alt element de bază al umorului muzical este viteza.

Satira constituie o parte foarte caracteristică a umorului muzical. La rândul ei, aceasta se poate împărți în mai multe subgrupuri, cum ar fi caricatura, parodia sau burlescul. Indiferent de formă, esența constă în exagerare și în deformarea ironică a realității.

Parodia face și ea parte din umorul muzical — de obicei, în acest caz, un gen serios este luat în derâdere.

În burlescul muzical, gluma se face adesea pe seama a ceva sau a cuiva. Unul dintre mijloacele burlescului poate fi alegerea intenționat nepotrivită a ritmului.

CONCLUZII

Unul dintre obiective a fost identificarea originii umorului. Pe de altă parte, am presupus existența unei metode regizorale prin care regizorul contrabalansează violența prezentă în textul dramatic sau în poveste — metodă pe care am numit-o *joc* sau *spirit ludic*. În al treilea rând, am urmărit să descopăr dacă există o legătură între umor și joc în spectacolele analizate.

Pe parcursul analizelor s-au conturat treptat anumite mijloace regizorale care au putut fi grupate pe baza unor trăsături comune. La finalul cercetării, aceste elemente au fost clasificate în anumite categorii, iar imaginea rezultată a arătat din ce procese ia naștere umorul; a confirmat existența spiritului ludic presupus și a clarificat în ce constă acesta; totodată, s-a evidențiat limpede relația dintre umor și joc.

Mai întâi s-au conturat câteva trăsături generale ale teatrului lui Silviu Purcărete, din care se nasc umorul, soluțiile jucăușe și legătura dintre ele.

Primul astfel de element este *viziunea vizuală*. Spectacolele regizorului sunt profund determinate de componenta vizuală, care la rândul ei se compune din mai multe elemente.

Recuzita este numeroasă și aproape umple singură spațiul scenic — nu în sensul de aglomerare, ci prin așezarea obiectelor în așa fel încât acestea să se afle aproape întotdeauna la îndemâna actorilor.

Utilizarea echipamentelor tehnice devine o sursă de umor și de joc, deoarece acestea nu sunt simple instrumente, ci părți organice ale acțiunii scenice.

Umorul legat de decor se asociază cel mai frecvent cu prăbușirea sau dezmembrarea acestuia.

Silviu Purcărete recurge adesea la mijloacele ritualului. În spectacolele sale, tema ritualului nu se limitează la actul mesei. Întrebarea legată de ritualul morții apare frecvent.

La fel de des întâlnim și *ritualul cruzimii*, care devine ludic tocmai prin modul său de reprezentare — regizorul nu înfrumusețează cruzimea, ci o plasează într-un context care îi diminuează asprimea.

În multe dintre spectacolele sale apar elemente inspirate din tradiția *commedia dell'arte*. În personaje pot fi recunoscute anumite tipuri specifice acestui gen, iar în scene se regăsesc glume care amintesc de *zanni*.

Regizorul revine cu o regularitate considerabilă la procedeul *teatru în teatru*.

Numeroase elemente se repetă în spectacolele lui Silviu Purcărete. Scenele de masă sunt foarte frecvente — uneori umoristice, alteori jucăușe —, iar la acest nivel se poate observa cel mai clar întâlnirea dintre umor și spiritul ludic.

În spectacolele sale, prezența personajului colectiv este destul de constantă. În numeroase reprezentații poate fi observată ceea ce se numește axa „protagoniști – mulțime”. Datorită caracterului său dinamic, această relație aduce pe scenă umorul, spiritul ludic și combinația celor două.

Schimbarea costumelor și a rolurilor este, în majoritatea cazurilor, abordată într-o cheie umoristică, alteori neutră, iar uneori cu un efect jucăuș.

O altă concluzie evidențiază prezența aproape omniprezentă a ritualului.

Având în vedere relația aparte a regizorului cu muzica, este necesar să discutăm și despre umorul și ludicul asociate muzicii în spectacolele sale. Umorul muzical se poate manifesta în multiple feluri.

În spectacolele lui Silviu Purcărete se găsesc numeroase exemple de soluții jucăușe, al căror principiu de bază constă în contrabalansarea unei scene adesea violente printr-o muzică cu atmosferă calmă.

Ca gând final, se poate afirma că s-a reușit clarificarea originii umorului în spectacolele lui Silviu Purcărete pe care le-am analizat. Totodată, s-a confirmat existența spiritului ludic presupus în spectacolele sale. În cele din urmă, s-a demonstrat, de asemenea, că între umor și joc există o legătură foarte frecventă.

BIBLIOGRAFIE

Abbate, Carolyn (2001). Gyász és apokalipszis Verdi „Requiem”-jében. *Holmi*, 2, 240–245.

Ács János (2001). Változatok az átöltözésre. *Napút*, 3, 79–87.

Aguet, Joël (2005). Jean Villard Gilles. In Andreas Kotte (ed.). *Theaterlexikon der Schweiz / Dictionnaire du théâtre en Suisse / Dizionario Teatrale Svizzero / Lexicon da teater svizzer* [*Theater Dictionary of Switzerland*]. Vol. 1. (pp.713–714), Zürich: Chronos.

Albert Mária (2018). Nem elég egyszer ölni. *Színház*, 3, 31–34.

Almási Miklós (2014). Szomorú boldogság. Shakespeare: Ahogy tetszik. *Kritika*, 5–6, 23–24.

Andronescu, Monica (2014. 05. 13.). Silviu Purcărete: „Oidip” nu a fost gândit ca un spectacol popular... *Yorick.ro*. <https://yorick.ro/silviu-purcarete-oidip-nu-a-fost-gandit-ca-un-spectacol-popular/>. Letöltve: 2025. 01. 29.

Andronescu, Monica (2019. 01. 21.). Prințesa deocheată a lui Silviu Purcărete și spectatorul secolului 21. *Yorick.ro*. <https://yorick.ro/printesa-deocheata-a-lui-silviu-purcarete-si-spectatorul-secolului-21/>. Letöltve: 2025. 02. 10.

Apter, Michael J. (2005). *Personality Dynamics*. Loughborough: Apter International Ltd.

Artaud, Antonin (1985). *A könyörtelen színház*. Budapest: Gondolat.

Artaud, Antonin (1985). *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

Bács Miklós (2007). „Mască” și „rol”. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

Bács Miklós (2007-1). *Marele mascat*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

Bács Miklós (2012). *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Bahtyin, Mihail (1982). *François Rebelais művészete. A középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Európa Könyvkiadó: Budapest.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics (1976). *A szó esztétikája*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Balan, Sabina (2012. 11.). Așteptându-l pe Godot, regia Silviu Purcărete la Festivalul Național de Teatru. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/15719/Sabina->

Balan/Asteptandu-l-pe-Godot-regia-Silviu-Purcarete-la-Festivalul-National-de-Teatru-2012.html.
Letöltve: 2025. 01. 06.

Balázs Lili Fanni (2021). Brutális társadalmi abszurd. *Critikai Lapok*.
<https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39817-brut%C3%A1lis-t%C3%A1rsadalmi-abszurd>. Letöltve: 2025. 03. 27.

Banu, George (2014). „Ahogy tetszik”. Shakespeare és Purcărete Budapesten. *Szcenárium*, 5, 16–21. Fordította: Kulcsár Edit.

Banu, George (2015). *Japonia, Imperiul teatrului*. București: Editura Nemira.

Banu, Georges (1981). *Le costume de théâtre, dans la mise en scène contemporaine*. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique.

Barca, Diana Evariantia (2010). Regele lui Ionesco a murit la București. *Evenimentul Zilei*, 6024, 16.

Barthes, Roland (1994). A színházi jelmez betegségei. *Színház*, 5, 33–37.

Baudrillard, Jean (1987). *A tárgyak rendszere*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Beier, Brigitte (1995). *A film krónikája*. Budapest: Officina Nova.

Benkő András (1986). *Zenei kislexikon*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

Bentley, Eric (1988). *A dráma élete*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Béres András (2000). *Bevezetés a színházesztétikába I. Értékek és kategóriák*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.

Béres András (2012). Semnul teatral și limbajul artei actorului. In: Bács Miklós: *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului* (pp. 7–20). Presa Universitară Clujeană: Cluj.

Béres Attila (2011). Rendezői és szerzői utasítások. Adalékok a szerzői utasítások tanulmányozásának történeti áttekintéséhez. *Symbolon*, 21, 58–75.

Bernstein, Leonard (1974). *Hangversenyek fiataloknak*. Budapest: Zeneműkiadó.

Billington, Michael (2005). Un tric magic cu Molière. *Teatrul azi*, 11–12, 109. Fordította Cătălina Panaitescu).

Bíró Béla (1985). Alfred Jarry és a tudatosság méltósága. In Alfred Jarry: *Übű király. A láncra vert Übű* (pp. 108–117). Bukarest, Kriterion Könyvkiadó.

Bohár András (2001). A játék perspektíváiról. *Korunk*, 10, 14–19.

Böjthe Pál (2023). A szimmetria jelenléte Silviu Purcărete előadásában. *Symbolon*, 24, 55–66.

Böjthe Pál (2024). „Együtt kell végigmennünk az úton”. *Játéktér*, 1, 68–74.

Borș, Oana (2004). O agora a teatrului românesc. *Teatrul azi*, 9–10, 2–8.

Boucris, Luc (1993). *L'Espace en scène*. Paris: Librairie théâtrale.

Brecht, Bertolt (1969). *Színházi tanulmányok*. Budapest: Magvető.

Brestyánszki Boros Rozália (2009). *Színházi alapok amatőröknek*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.

Brezeanu Mihai (2020. 11.). Pariul lui Purcărete cu omenirea – Az ember tragédiája / Tragedia omului la Interferențe, 2020. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/25095/Mihai-Brezeanu/Pariul-lui-Purcarete-cu-omenirea-Az-ember-tragediaja-Tragedia-omului-la-Interferente-2020.html>. Letöltve: 2025. 03. 21.

Brezeanu, Mihai (2021. 12.). Cu carnagiul la carnaval – Macbett. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/25974/Mihai-Brezeanu/Cu-carnagiul-la-carnaval-Macbett.html>. Letöltve: 2025. 03. 26.

Brustein, Robert (1982). *A lázadás színháza*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Bugiu, Marian Victor (1993). Decameron 645, de Silviu Purcărete. *Ramuri*, 3, 12.

Burák Ádám (2012). Kultúrák interferenciája. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál – Kolozsvár. *Critica! Lapok*. <https://www.criticailapok.hu/10-2013/38532-kulturak-interferenciaja>. Letöltve: 2024. 12. 29.

Cailliois, Roger (2001). *Man, Play and Games*. University of Illinois Press.

Campe, Rüdiger (1990). *Affekt und Ausdruck. Umwandlung der literarischen Rede im 17. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Carpentier, Alejo (1979). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.

Chioreanu, Diana (2003. 01). Despre sărbătoare – Cumnata lui Pantagruel (Omăgiu lui Rabelais). *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/3970/Diana-Chioreanu/Despre-sarbatoare-Cumnata-lui-Pantagruel-Omagiu-lui-Rabelais.html>. Letöltve: 2024. 10. 17.

Chitan Simona (2018. 07. 13.). O prințesă deocheată, în stil japonez, la Sibiu. *Adevărul.ro*. <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/o-printesa-deocheata-in-stil-japonez-la-sibiu-1877734.html>. Letöltve: 2025. 02. 20.

Christiansen, Kai (2025). Piano Trio in E-flat major, Op. 148, D. 897, Notturmo. <https://www.earsense.org/chamber-music/Franz-Schubert-Piano-Trio-in-E-flat-major-Op-148-D-897-Notturmo/>. Letöltve: 2025. 03. 11.

Cîntec, Oltița (2011). D’ale lui Purcărete. *Observator Cultural*, 573, 22.

Cîntec, Oltița (2011. 04.). Și mă cere mamă, cere... – D’ale carnavalului. *Agenda LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/13330/Oltita-Cintec/Si-ma-cere-mama-cere-Dale-carnavalului.html>. Letöltve: 2024. 12. 21.

Cîntec, Oltița (2013. 02.). Pălăria florentină. Puncte tari. Puncte slabe. *LiterNet.ro*, *Suplimentul de cultură*. <https://agenda.liternet.ro/articol/15776/Oltita-Cintec/Palaria-florentina-Puncte-tari-Puncte-slabe.html>. Letöltve: 2025. 01. 04.

Cîntec, Oltița (2020). *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. București: Editura Cheiron.

Cîntec, Oltița (2016. 11. 07.). Anatomia puterii. *Suplimentul de Cultură*. <https://suplimentuldecultura.ro/11748/datul-in-spectacol/>. Letöltve: 2025. 02. 14.

Ciobotari, Călin (2013). Un spectacol deplin la TNI. *Teatrul azi*, 5–6, 120–123.

Ciobotari, Călin (2021. 12. 06.). Purcărete și Macbett-ul său maghiar... 7 Iasi. <https://www.7iasi.ro/purcarete-si-macbett-ul-sau-maghiar/>. Letöltve: 2025. 04. 11.

Ciolan, Mariana (2020. 12. 07.). „Tragedia omului” – un „spectacol-bijuterie”. *Leviathan*. <https://leviathan.ro/tragedia-omului-un-spectacol-bijuterie-cronica-de-teatru-de-mariana-ciolan/>. Letöltve: 2025. 03. 09.

Cocora, Ion (2008). Așteptare și limită existențială. *România literară*, 35, 22–23.

Constantinescu, Marina (1993). „Adevărul viselor care se împlinesc”. *România literară*, 18, 16.

Constantinescu, Marina (1995). Fuga din Egipt. *România literară*, 51–52, 1.

Constantinescu, Marina (2001). Un interval și mediocritatea lui. *România literară*, 34, 18.

Constantinescu, Marina (2003). Despre starea oamenilor sau cum tălmăcește Purcărete regizorul cuvîntul lui Rabelais. *România literară*, 31, 22.

Constantinescu, Marina (2003). Minunata și fascinantă lejeritate a jocului. *Teatrul azi*, 1–2, 7–9.

Constantinescu, Marina (2006). Luna și Godot. *România literară*, 1, 22–23.

Constantinescu, Marina (2007). „Gianni Schicchi” o demonstrație rafinată a umorului la scenă deschisă, o performanță specială a actorilor cîntăreți. *România literară*, 49, 22.

Constantinescu, Marina (2021). Veghe și vis. *România literară*, 35, 26.

Constantinescu, Tamara (2022. 12.). Antonin Artaud la Iași în... sărbătoare – Antonin Artaud. Familia Cenci la Zilele Teatrului Național Iași – o microstagiu aniversară, 2022. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/26989/Tamara-Constantinescu/Antonin-Artaud-la-Iasii-in-sarbatoare-Antonin-Artaud-Familia-Cenci-la-Zilele-Teatrului-National-Iasi-o-microstagiu-aniversara-2022.html>. Letöltve: 2025. 04. 28.

Crist, Brianne (2014). *The Art of Costuming: Interpreting the Character through the Costume Designer's Eye*. Liberty University.

Czövek Erna (1975). *Emberközpontú zenetanítás – a zongoratanár szemszögéből*. Budapest: Zeneműkiadó.

Darida Veronika (2018). A kegyetlenség kísértése. *Színház*, 6, 38–42.

Darvai Nagy Adrienn (1994). A halált tapsoljuk. A kegyetlenség színháza Romániában. *Színház*, 7, 35–38.

Dascălu, Ioana Ruxandra (2005). If music be the food of love, play on... *Ramuri*, 2–3, 28.

Decroux, Etienne (1985). *Words on Mime*. Claremont: Pomona College Theatre Dept.

Derrida, Jacques (1967). *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Dimény Patrícia (2022). Abszurd hatalom, komor kabaré. *Helikon*, 5, 22.

Dobrin, Marius (2008. 01.). Noaptea de la spartul târgului. Al târgului de fete. – Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului. *LiterNet.ro* <https://agenda.liternet.ro/articol/6442/Marius-Dobrin/Noaptea-de-la-spartul-targului-Al-targului-de-fete-Cum-doriti-sau-Noaptea-de-la-spartul-targului.html>. Letöltve: 2024. 12. 07.

Dömötör Adrienne (2020). Négy előadás Gyulán. *Critikai Lapok*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39634-n%C3%A9gy-el%C5%91ad%C3%A1s-gyul%C3%A1n>. Letöltés: 2025. 03. 08.

Dumitrache, Silvia (2021. 12. 16.). Întîlnire 2.0 cu Shakespeare, Orwell, Ionesco și Cehov. *Observer Cultural*. <https://www.observercultural.ro/articol/intilnire-2-0-cu-shakespeare-orwell-ionesco-si-cehov/>. Letöltve: 2025. 04. 12.

Eco, Umberto (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

Eglinton, Mika (2016). „Thou art translated”: Remapping Hideki Noda and Satoshi Miyagi’s *A Midsummer Night’s Dream* in Japan. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 14, 51–69.

Elam, Kerim (2005). *The Semiotics of the Drama*. London, New York: Routledge.

Epîngeac, Alina (2013. 11. 26.). Pălărierul Purcărete și arta sa florentină. *Yorick.ro*. <https://yorick.ro/palarierul-purcarete-si-art-a-sa-florentina/>. Letöltve: 2025. 01. 18.

Epîngeac, Alina (2023. 01. 23.). Ceremonial teatral la Curtea lui „Antonin Artaud. Familia Cenci”. *d'E-pîn-geac*. <https://epingeac.com/2023/01/23/ceremonial-teatral-la-curtea-lui-antonin-artaud-familia-cenci/>. Letöltve: 2025. 04. 25.

Ernei Júlia (2013). Az életöröm és a halál színpadi képei. Textualitás, vizualitás és rituálé Silviu Purcărete színházában. *Szkhólion*, 1, 107–112.

Fáyiné Dombi Alice, Sztanáné Babics Edit (2013). Játéypedagógia. <http://www.jgyph.hu/mentorhalo/tananyag/Jatekpedagogia/index.html>. Letöltve: 2021. 08. 25.

Fehér Csaba (2003). Szemet kell cserélni. *A Hét*, 6, 9.

Filimon, Nicolae (2024. 02. 03.). Lăutarii și compozițiunile lor. Wikisource. https://ro.wikisource.org/wiki/L%C4%83utarii_%C8%99i_compozi%C8%9Biunile_lor. Letöltve: 2025. 03. 29.

Fischer Sándor (1966). *A beszéd művészete*. Budapest, Gondolat.

Fischer-Lichte, Erika (1998). *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Fischer-Lichte, Erika (2012), A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában. Ford. Ungvári Zrínyi Ildikó. *Játéktér*, 1, 1. 58–69.

Fischer-Lichte, Erika (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge.

Freud, Sigmund (2013. 10. 15.). A humor (1927). *Irodalmi Szemle*. <https://irodalmiszemle.sk/2013/10/freud-sigmund-a-humor-tanulmany/>). Letöltve: 2021. 08. 17.

Frize, Nicolas (1993). La musique au théâtre. In *Une esthétique de l’ambiguïté* (pp. 54–93). Les Cahiers du Soleil Debout. Lyon: Éd. J. Pigeon.

Garner, Stanton B. (1994). *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press.

Ghițulescu, Mircea (2004). Fiindcă plouă pe pământ... *Ziua*, 2991, 11.

Goldstein, Joshua S. (2007). *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937*. University of California Press.

Grigely, Joseph (1995). Textual Space. In Grigely, Joseph: *Textualterity* (pp. 121–153). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Grigely, Joseph (2011). Textuális tér. In Déri Balázs – Kelemen Pál – Krupp József – Tamás Ábel (szerk), *Metafilológia I.* (pp. 118–161). Budapest: Ráció Kiadó.

Grotowsky, Jerzy (2009). *Színház és rituálé*. Budapest: Kalligram Kiadó.

Groza, Claudiu (2001). Pilaf, surtuc, amor. *Convorbiri Literare*, 8, 33.

Hont Ferenc (főszerk.) (1969). *Színházi Kislexikon*. Budapest: Gondolat.

Huizinga, Johan (1990). *Homo ludens*. Szeged: Universum Kiadó.

Iacobute, Ramona (2013). Un vodevil in regia lui Silviu Purcarete, vă rog!-Pălăria florentină. *Ceașca De Cultură*. <http://ceascadecultura.ro/ServesteArticol.aspx?idart=3533>.
Letöltve: 2025. 01. 18.

Illyés István. (2004). Pantagruel sógornője. *Irodalmi Jelen*. 27, 4.

Invitation to Kabuki (2019).
<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/play/play9.html>. Letöltve. 2025. 02. 17.

Ionaș, Anda (2017. 02.). Curat Caragiale – D’ale carnavalului. *Agenda LiterNet*.
<https://agenda.liternet.ro/articol/21712/Anda-Ionas/Curat-Caragiale-Dale-carnavalului.html>.
Letöltve: 2025. 02. 04.

Issacharoff, Michael (1981). Space and Reference in Drama. *Poetics Today*, 2, 211–224.

Jákfalvi Magdolna (2019). A Philther-módszer mint színháztörténet-írás. *Hungarológiai*

Jakobovits Miklós (2001). A játék komolysága, a mélységek játékossága. *Korunk*, 10, 72–73.

Jankó Szép Yvette (2015). A jós és az übermarionett. *Játéktér*, 4, 9–13.

Jászay Tamás (2015. 02. 18.). A kávézás ártalmasságáról: Purcărete Moliendo Caféjáról. *Színház.net*. <https://szinhaz.net/2015/02/18/jaszay-tamas-a-kavezas-artalmassagarol/>. Letöltve: 2015. 02. 17.

Jászay Tamás (2020. 09. 05.). Quod erat demonstrandum. *Színház.net*.
<https://szinhaz.net/2020/09/05/jaszay-tamas-quod-erat-demonstrandum/>. Letöltve: 2025. 03. 24.

Jianu, Ion (1993). Regizorul Silviu Purcărete „rupe” bariere... Decameron, la Craiova. *Cuvîntul Libertății*, 821, 3.

Juhász József et al. (szerk.) (1989). *Magyar Értelmező Kéziszótár I.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kacsir Mária (1985). *A varázslat elemzése*. Bukarest: Kriterion.

Kacsir Mária (2003). Semmi sincs a helyén. *A Hét*, 6, 9.

Kállai Katalin (2017. 05. 14.). A diktátor eltávolítása *ART7*.
<https://art7.hu/szinhaz/shakespeare-julius-caesar-a-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz>. Letöltve: 2025. 02. 11.

Kántor Lajos: Százéves harc Az ember tragédiájáért. Irodalomtörténeti Füzetek Bp. 1966. 53. sz.

Karácsonyi Zsolt (2015). A zsarnok, a kutya és a csöcselék. *Helikon*, 22, 20.

Kékesi Kun Árpád (2007). *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris.

Kenny, Don (2022. 09. 30). Sakura Hime. https://www.kabuki21.com/sakura_hime.php.
Letöltve: 2025. 02. 17.

Keresztesi Borbála (2022. 05. 11.). „Úgy történt, mint a rulettben.” *Színház.net*.
<https://szinhaz.net/2022/05/11/keresztesi-borbala-ugy-tortent-mint-a-rulettben/>. Letöltve: 2025. 04. 27.

Kirby, Michael (1972). On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*, 16, 3–15.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2023). Hogy nyer értelmet az étel az előadásban: az asztal és a színpad. *Játéktér*, 12, 4, 31–48.

Köllő Kata (2020. 11. 30.). Nézd legott komédiának. *Játéktér*. <https://jatekter.ro/kollo-kata-nezd-legott-komedianak/>. Letöltve: 2025. 03. 17.

Koltai Tamás (2014). A reménytelenség színháza. *Élet és Irodalom*, 8, 23.

Kovács Dezső (2014. 11. 13.). Purcărete pokolbéli kávéháza. Moliendo Café / Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, Deutsches Staatstheater Temeswar. *Revizor*.
<https://revizoronline.com/moliendo-cafe-csiky-gergely-allami-magyar-szinhaz-temesvar-deutsches-staatstheater-temeswar/>. Letöltve: 2025. 01. 29.

Kovács Eszter (2022. február 11.). Übű király, avagy A fizikatanár – Alfred Jarry Übű király, avagy A lengyelek című drámája a karikatúra és az abszurd átmeneteiben. <https://laokoon.hu/kovacs-eszter-ubu-kiraly-avagy-a-fizikatanar-alfred-jarry-ubu-kiraly-avagy-a-lengyelek-cimu-dramaja-a-karikatura-es-az-abszurd-atmeneteiben/>. Letöltve: 2025. 01. 07.

Közlemények, 20, 2, 1–16.

Laczházi Gyula (2004). *Az emotikonok és a kora újkor érzelmkifejező technikái*. <https://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/irat/emoticon.html>. Letöltve: 2025. 02. 11.

László Ferenc (2008. 03. 26.). Isteni színjáték. Puccini: Gianni Schicchi. *Revizor*: <https://revizoronline.com/puccini-gianni-schicchi/>. Letöltve: 2024. 12. 14.

Lehmann, Hans-Thiers (2009). *Teatrul postdramatic*. București: Unitext.

Lehmann, Hans-Thies (1999–2000). Az előadás elemzésének problémái. *Theatron*, 1, 46–60.

Lehmann, Hans-Thies (2008). A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. *Színház*, 4, 51–54.

Lévai Balázs (2014). Ha nem csal a szemem. *Színház*, 2, 22.

Lica, Simona (2001). Un măgar, două oi, pilaf și mititei în spectacolul lui Purcărete „Pilafuri și parfum de măgar”. *Cuvântul Libertății*, 3502, 5.

Liktor Eszter (2012). Látszatvilágban. *Ellenfény*, 3, 27–29.

Loboczky János (2018). Az „esztétikai nevelés” jelentősége és értelme (’Bedeutung’) Schiller művészetelméleti írásaiban. In Sárkány Péter, Schwendtner Tibor (szerk.), *A filozófia lehetséges szerepei a neveléstudományban* (pp. 51–61). Eger: Líceum Kiadó.

Lovassy Cseh Tamás (2014). Rémmese Kolozsváron. *Helikon*, 4, 20.

Lukácsy András (2001). Játék és világrend. *Korunk*, 10, 5–10.

Lupescu, Dan (1991). „Ubu Rex” cu scene din „Macbeth” de Silviu Purcărete. *Cuvântul Libertății*, 284, 2.

Lupu, Gabriela (2006). Piesa lui Strehler cara a făcut istorie. A venit „Arlecchino”. Miercuri seară a debutat la Sala Izvor a Teatrului Bulandra turneul companiei Piccolo Teatro din Milano. *Cotidianul*, 99, 4.

Malița, Mircea (1986). Teatrul. *Viața Românească*, 3–4, 101–114.

Manea, Crenguța (2004. 10). Cum doriți sau Noaptea de la spartul tîrgului la Teatrul Național din Craiova. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/1586/Crenguta-Manea/Cum->

doriti-sau-Noaptea-de-la-spartul-tirgului-la-Teatrul-National-din-Craiova.html. Letöltve: 2024. 10. 29.

Maritain, Jaques (1943). Sign and Symbol. In *Redeeming the Time* (pp. 191–224, 268–276). London: Geoffrey Bles.

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge Classics.

Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: Éditions Verdier.

Michailov, Mihaela (2004). Binomul, gnomul și felinarul. *Observator Cultural*, 218, 20.

Mihalache, Adrian (2004). Cehov în Illiria. *Contemporanul*, 7, 36.

Mișcov, Daniela (1991). Un memorabil spectacol de regie („Ubu rex”, cu scene din „Macbeth” Teatrul Național din Craiova)”. *România Liberă*, 14353, 4.

Modola, Doina (2014). Odrasle infernale... Sau o lume de netrăit. *Teatrul azi*, 5–6, 18–28.

Modola, Doina. (2013). Ce farsă, obștescul sfârșit! În pas întins spre neființă. *Teatrul azi*, 1–2, 112–119.

Modreanu, Cristina (2006. 04.). Beckett pe limba lui Purcărete – Așteptându-l pe Godot. *Gândul*.

<https://agenda.liternet.ro/articol/3066/Cristina-Modreanu/Beckett-pe-limba-lui-Purcarete-Asteptandu-l-pe-Godot.html>. Letöltve: 2024. 11. 12.

Morariu, Mircea (2008). Minunat! *Teatrul azi*, 1–2, 49–52.

Morariu, Mircea (2013). Prejudecăți și mituri spulberate. *Teatrul azi*, 5–6, 115–120.

Morariu, Mircea (2014). Fără cusur. *Teatrul azi*, 1–2, 172–175.

Morariu, Mircea (2016). O lume în deconstrucție. *Teatrul azi*, 3–4, 48–53.

Morariu, Mircea (2017). Eșuata dorință de nemoarte. *Cronica Veche*, 12, 16.

Morariu, Mircea (2020. 04. 27.). Teatru online. Două spectacole în regia lui Silviu Purcărete. *Adevărul.ro*. <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/teatru-online-doua-spectacole-in-regia-lui-2018473.html>. Letöltve. 2025. 03. 10.

Morariu, Mircea (2022. 06. 15.). Amploarea dimensiunii culturale. *Contributors*. <https://www.contributors.ro/amploarea-dimensiunii-culturale/>. Letöltve: 2025. 04. 15.

Morariu, Mircea (2022. 06. 15.). Amploarea dimensiunii culturale. *Contributors.ro*. <https://www.contributors.ro/amploarea-dimensiunii-culturale/>. Letöltés: 2025. 04. 17.

Morariu, Mircea (2022. 12. 07.). Două spectacole regizate de Silviu Purcărete la Zilele Naționalului ieșean. *Contributors.ro*. <https://www.contributors.ro/doua-spectacole-regizate-de-silviu-purcarete-la-zilele-nationalului-iesean/>. Letöltve: 2025. 04. 19.

Munteanu, Vasile (1992). „Ubu rex” sau radiografia dictaturii. *Gazeta de Mureș*, 44, 6.

Nánó Csaba (2013. 12. 05.). A gonosz Viktor és a bolond világ. *Erdélyi Napló*. <https://erdelyinaplo.ro/muvelodes/a-gonosz-viktor-es-a-bolond-vilag>. Letöltve: 2025. 01. 17.

Nánó Csaba (2021. 10. 24.). Macbett: gazemberekből sosem fogyunk ki – bemutató a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. *Erdélyi Napló*. <https://erdelyinaplo.ro/kulturter/macbett-gazemberekbol-sosem-fogyunk-ki-n-bemutato-a-kolozsvari-allami-magyar-szinhazban>. Letöltés: 2025. 04. 13.

Nechit, Diana (2021). Triptyque Silviu Purcărete: le théâtre comme infidélité. *Symbolon*, 23, 111–127.

Nelega, Alina (2003). Regie și mitologie în România ultimul deceniu al secolului XX. *Symbolon*, 2, 105–108.

Nemesi Attila László (2018). Nyelvészeti humorelméletek. *Századvég*, 1, 41–55.

Nevile, Jenny (1990). The Musical Banquet in Italian Quattrocento Festivities. In Anthony Coronos – Graham Pont – Barbara Santich (eds.), *Food in Festivity: Proceedings of the Fourth Symposium of Australian Gastronomy* (pp. 125–135). Sydney: Symposium of Australian Gastronomy.

Orheianu, Vlad Andrei (1992). Eveniment teatral la Craiova: Titus Andronicus, de William Shakespeare. *Luceafărul*, 29, 13.

Pacsika Emília (2016. 01. 09.). Philippi és annak szelleme. *Erdélyi Napló*. <https://erdelyinaplo.ro/muvelodes/philippi-es-annak-szelleme>. Letöltve: 2025. 02. 22.

Palcu, Adrian (2005). Voluptatea de a te arunca în brațele... Thaliei. *Convorbiri Literare*, 4, 137–139.

Páli Judit (1995). A játék mint alapozó funkció. In Stöckert Károlyné (szerk.), *Játépszichológia. Szöveggyűjtemény* (pp. 12–19). Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.

Pándi Marianne (2005). *Hangversenykalauz I–IV*. Budapest: Saxum.

Papp, Doina (2004). Noaptea de la spartul târgului. *Cotidianul*, 79, 6.

Papp, Doina (2023). Teatre pe drumuri. *Revista* 22, 6, 16.

Paquet, Dominique (1989). *Alchimie du maquillage*. Paris: Chiron.

Parhon, Ion (2004. 04.). A douăsprezecea noapte. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/831/Ion-Parhon/A-douasprezecea-noapte.html>. Letöltve: 2024. 10. 30.

Pavis, Patrice (2003). *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi Kiadó.

Pavis, Patris (1997). A ritmus szerepe a rendezésben. *Színház*, 5, 45–48.

Pavnotescu Roxana (2023). Direcții în teatrul lui Silviu Purcărete – Povestea prințesei deocheate la FITS, 2023. <https://agenda.liternet.ro/articol/27632/Roxana-Pavnotescu/Directii-in-teatrul-lui-Silviu-Purcarete-Povestea-printesei-deocheate-la-FITS-2023.html>. Letöltve: 2025. 04. 21.

Pécsi Géza (1991). *Kulcs a muzsikához*. Budapest: Tankönyvkiadó.

Petcu, Ioana (2013. 04. 20.). Palaria florentina – un eseu despre Teatru semnat de Silviu Purcărete. *AltIasi.ro*. <http://www.altiasi.ro/teatru/palaria-florentina-un-eseu-despre-teatru-semnat-de-silviu-purcarete>. Letöltve: 2025. 01. 12.

Petit, Lenard (2010). *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*. London and New York: Routledge.

Polanyi, Michael – Prosch, Harry (1975). *Meaning*. The University of Chicago. Press.

Pop, Elisabeta (2013). Festivalul Interetnic de Teatru. *Teatrul azi*, 1–2, 41–47.

Popa, Sebastian-Vlad (1991). „Madam Ubu” și Lady Macbeth. *România literară*, 9, 16.

Popescu, Adriana (1991). Cu Niky Wolcz în împărăția Păsărilor. *România literară*, 14, 16.

Popescu, Marian (1992). Florile răului sau civilizația barbară. *Teatrul azi*, 5–6, 20.

Popescu-Neveanu, Paul (1970). Psihologia și creația actorului. In Loghin, G. D. (red.), *Arta actorului*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Popovici, Iulia (2006). Godot: să-i mai așteptăm venirea? *Observator Cultural*, 304, 18.

Predescu, Dan (1990). De la obsesie la manie. *Teatrul azi*, 11–12, 38–39.

Prelipceanu, Nicolae (2011. 07. 08.). „D’ale carnavalului”, în viziunea lui Silviu Purcărete, (TNRS, Sibiu – D’ale carnavalului de I.L. Caragiale). *Teatrul Azi*. <https://teatrul-azi.ro/dale-carnavalului-in-viziunea-lui-silviu-purcarete-de-n-prelipceanu-tnrs-sibiu-dale-carnavalului-de-i-l-caragiale/>. Letöltve: 2024. 12. 23.

Prelipceanu, Nicolae (2013). Actorii ieșeni chemați și rechemăți la rampă. *Teatrul azi*, 5–6, 123–125.

Prodan, Iosif (2013. 02. 17.). Palaria lui Purcarete. *AltIasi*.
<http://www.altiasi.ro/teatru/palaria-lui-purcarete>. Letöltve: 2025. 01. 8.

Rácz Dorottya (2021. 03. 01.). Veled nevetek, vagy rajtad? – Avagy mit árul el a humorod a személyiségedről? <https://mindsetpszichologia.hu/sokan-nevetnek-a-vicceiden-vajon-mit-arul-el-a-humorod-a-szemelyisegedrol>. Letöltve: 2021. 07. 10.

Rácz Rebeka (2022). Az ember tragédiája TESZT 2022. <https://www.teszt.ro/teszt/teszt-2022/blog-2022/az-ember-tragediaja-3926609>. Letöltés: 2025. 04. 07.

Rapotan, Nona (2021). *33 de spectacole*. Iași: Lebăda Neagră.

Rapotan, Nona (2021. 12. 06.). Macbett sau definiția perfecțiunii. *BookHub*.
<https://bookhub.ro/macbett-sau-definitia-perfectiunii/>. Letöltve: 2025. 04. 13.

Reddy, William M. (2001). *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press.

Révész Ágota (2009). *Lírai anatómia avagy A színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.

Rivalda (2023. 05. 18.). Silviu Purcărete: „A szépséget éppen a műfajok, a stílusok egyvelege adja”. <https://szinhaz.org/2023/05/silviu-purcarete-a-szepseget-eppen-a-mufajok-a-stilusok-egyvelege-adja/>. Letöltve: 2025. 03. 16.

Ruch, Willibald (2008). Psychology of Humor. In Raskin, Victor (ed.), *The Primer of Humor Research* (pp. 17–100). Berlin–New York: Mouton de Gruyter.

Saiu, Maria (2002). Sibiul – locul fastelor întâlniri (III). *Luceafărul*, 13, 18.

Sándor L. István – Szűcs Mónika (2012). A köztes lét képei. *Ellenfény*, 3, 21–26.

Sârbu, Cristina (2012. 11. 02.). Gianni Schicchi de Puccini / Purcărete în FNT sau „De ce așa? De ce nu!” *Radio România Muzical*.
<https://rrmplayer.srr.ro/articole/art.htm?c=16&g=2&arh=1&y=2012&a=1085571>. Letöltve: 2005. 01. 11.

Sârbu, Maria (2003). „Silviu Purcărete este un bun universal”. Interviu cu Virgil Flondea. *Teatrul azi*, 11–12, 10.

Sârbu, Maria (2011). Silviu Purcărete cu „D’ale” de prin Obor. O comedie caragialiană, pe mâini bune. *Jurnalul Național*, 5632, 20.

Sârbu, Maria (2014. 11. 15.). Când Purcărete „macină” cafeaua, năvălesc aromele artistice. *Ziarul Metropolis*. <https://www.ziarulmetropolis.ro/cand-purcarete-macina-cafeaua-navalesc-aromele-artistice/>. Letöltve: 2025. 02. 09.

Sarvari, Eugenia (2003). Gianni Schicchi de Giacomo Puccini la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. *Steaua*, 7, 60–61.

Schiller, Friedrich (2005). *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz.

Sebestyén Rita (2014. 04. 13.). Ha színre lép a láncfűrészt: Viktor, avagy a gyermekuralom kolozsvári előadásáról. *Színház.net*. <https://szinhaz.net/2014/04/13/sebestyen-rita-ha-szinre-lep-a-lancfureszt/>. Letöltve: 2025. 02. 03.

Seleușan, Cristina (2021. 10.). Teatrul în vremea pandemiei sau Cum să te descotorosești de frică – Macbett. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/25829/Cristina-Seleusan/Teatrul-in-vremea-pandemiei-sau-Cum-sa-te-descotorosesti-de-frica-Macbett.html>. Letöltve: 2025. 04. 09.

Séra László (1980). *A nevetés és a humor pszichológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, .

Seres Gerda (2020. 11. 22.). Földre rángatott Tragédia. *Kultúra.hu*. <https://kultura.hu/foldre-rangatott-tragedia/>. Letöltve: 2025. 03. 22.

Silvestru, Valentin (1992). Anatomia cruzimii. *România literară*, 12, 16.

Silvestru, Valentin (1993). Două Decameroane. *Libertatea*, 89, 1.

Simhandl, Peter (1998). *Színháztörténet*. Budapest: Helikon Kiadó.

Simon Judit (2022. 01. 06.). Ádámok, Évák, Luciferek. *újvár@d*. Silviu Purcărete temesvári Tragédia-rendezése <https://www.ujvarad.ro/kritika/adamok-evak-luciferek/>. Letöltés: 2025. 04. 21.

Șireanu-Chirvasiu, Olivia (1992). Uluitoarea tragedie contemporană. *Tineretul Liber*, 624, 6.

Smith, Jerrard – Smith, Diana (2012). For Show Only-No Performers! *Canadian Theater Review*, 152, 25–31.

Șorban, Elena Maria (2012. 10. 26.). Destin buf post mortem – sau despre „Gianni Schicchi” cu actori de teatru. *Biblioteca Digitală a Publicațiilor Culturale, Cronica Muzicală online* 116/2012. <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=80393-destin-buf-post-mortem-sau-despre-gianni-schicchi-cu-actori-de-teatru--cronica-muzicala-online-institutul-national-al->

patrimoniului-cimec-institutul-de-memorie-culturala--iulie-31-decembrie-2012. Letöltve: 2025. 01. 29.

Sőregi Melinda (2003). Rágós előadás. *A Hét*, 6, 9.

Stanislawski, Konstantin (1988-1). *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, II. Berlin: Das Europäische Buch.

Strasberg, Lee (1989). *L'Actors studio et la méthode*. Paris: InterEditions.

Szabó Réka (2013. 04. 02.). Purcărete színháza Puccini rendszerében. *Játéktér*. <https://jatekter.ro/szabo-reka-purcarete-szinhaza-puccini-rendszereben/>. Letöltve: 2025. 01. 14.

Szabó Réka (2014). Nincs itt semmiféle felnőtt. *Erdélyi Riport*, 1, 32–33.

Szekeres Szabolcs (2020. 12. 08.). Kígyótojás. *Art7*. <https://art7.hu/szinhaz/kigyotojas/>. Letöltve: 2025. 03. 08.

Szemerédi Fanni (2014) Sz... az egész világ. Shakespeare: Ahogy tetszik – Nemzeti Színház. *Ellenfény*, 1, 36–38.

Szilágyi Ágnes (2020. 04. 17.) Komolyan a humorról – humorelméletek Platóntól napjainkig. *Élet&Pszichológia*. <https://mindsetpszichologia.hu/komolyan-a-humorrol-humorelmeletek-platontol-napjainkig>. Letöltve: 2020. 08. 19.

Szilágyi-Palkó Csaba (2016). Nadrágszerepek, nőimitátorok. *Játéktér*, 1, 44–50.

Szinonimak.hu (é. n.). <https://szinonimak.hu>. Letöltve: 2025.06.07.

Szondi, Peter (2002). *A modern dráma elmélete*. Budapest: Osiris.

Sztanyiszlavszkij, K. Sz. (1988-2). A színész munkája. Budapest: Gondolat.

Sztanyiszlavszkij, Konsztantij (2000). A cselekvés. „Ha”. „Adott körülmények.” In Jákfalvy Magdolna (szerk.), *Színházi antológia XX. század* (pp. 54–71). Budapest, Balassi Kiadó.

Sztrókay András (2014. 02. 17). Varázskáosz: William Shakespeare: Ahogy tetszik. *Színház.net*. <https://szinhaz.net/2014/02/17/sztrokay-andras-varazskaosz/>. Letöltve: 2025. 01. 17.

Tamocu, Kokubu (1984). *A japán színház*. Budapest, Gondolat.

Tanaka, Nobuko (2020. 10. 14.). „A Midsummer Night’s Dream” Conjures Dark Fantasies. *The Japan Times*. <https://thetheatretimes.com/a-midsummer-nights-dream-conjures-dark-fantasies/>. Letöltve: 2025. 03. 24.

Tanaka, Nobuko (2020. 10. 14.). Purcărete casts dark light on Noda’s „Midsummer Night”. *TheJapanTimes.com*. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2020/10/14/stage/a-midsummer-nights-dream-tour/>. Letöltés: 2025. 03. 16.

Tanaka, Rina (2023). Kinoshita Kabuki, Sakurahime Azuma no Bunsho (The Scarlet Princess of Edo). Tokyo (Owlspot Theater) and Kyoto (ROHM Theater). *Sound Stage Screen*, 3, 215–221.

Thorne, Michael B. – Henley, Tracy. B. (2000). *A pszichológia története*. Budapest: Glória Kiadó.

Tileagă, Florian-Rareș (2012. 11.). Riscuri, pericole, satisfacții – Două loturi și Gianni Schicchi la Festivalul Național de Teatru, 2012. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/15718/Florian-Rares-Tileaga/Riscuri-pericole-satisfactii-Doua-loturi-si-Gianni-Schicchi-la-Festivalul-National-de-Teatru-2012.html>. Letöltve: 2024. 12. 28.

Tindemans, Carlos (1983). L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques. In: *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommage à Paul Delsemme*. Editions de l'Université de Bruxelles.

Țion, Adrian (2015. 12.). Câinele are rolul său – Julius Caesar. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/20509/Adrian-Tion/Cainele-are-rolul-sau-Julius-Caesar.html>. Letöltve: 2025. 02. 03.

Țion, Adrian (2021. 12.). Circărie tragică – Macbett. *LiterNet.ro*. <https://agenda.liternet.ro/articol/25979/Adrian-Tion/Circarie-tragica-Macbett.html>. Letöltve: 2025. 04. 17.

Tisljár Roland (2011). *A humor szerepe és szerveződése a társas kapcsolatokban*. Doktori értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem.

Tomuș, Ion M. (2019). The Scarlet Princess. *European Stages*, 13, 43–55.

Tomuș, Ion M. (2021). Semnificații ale reprezentărilor scenice: Mephisto, în 'Faust' și 'Visul unei nopți de vară', în regia lui Silviu Purcărete. *Jurnalul Artelor Spectacolului*, 2, 4–11.

Újlaki Gabriella (1993). A jel és a megismerés. *Polanyiana*, 3, 70–85.

Ungvári Zrínyi Ildikó (2007). A kollektív identitástól a hieroglifáig. Tanulmány arról, aki a csellót tartja. *Symbolon*, 12, 59–69.

Urbán Balázs (2021). Fesztiválok a világhálón. Romániai magyar előadások online. *Critikai Lapok online*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39583-fesztiv%C3%A1lok-a-vil%C3%A1gh%C3%A1l%C3%B3n>. Letöltve: 2025. 04. 14.

Urbán Balázs (2023. 06. 19.). Kegyetlen, vidám játék. *Színház.net*. <https://szinhaz.net/2023/06/19/urban-balazs-kegyetlen-vidam-jatek/>. Letöltés: 2025. 04. 22.

Urbán Balázs (2023. 08. 30). Változó perspektívák. *Színház.net*.
<https://szinhaz.net/2023/08/30/urban-balazs-valtozo-perspektivak/>. Letöltve: 2025. 04. 26.

Urbán Balázs (dátum nélkül): Színházi monitor avagy online színház a veszélyhelyzet idején 1. *Critikai Lapok*. <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39539-sz%C3%ADnh%C3%A1zi-monitor>. Letöltve: 2025. 03. 20.

Varga Anikó (2014). Café, café, café Moliendo Café. *Játéktér*, 4, 10–13.

Varga Anikó (2022. 10.). *Pantagruel sógornője*. <https://theatron.hu/philter/pantagruel-sogornoje/>. Letöltve: 2024. 10. 12.

Várnai Péter (1983). *Oratóriumok könyve*. 2., bővített kiadás. Budapest: Zeneműkiadó.

Veltrusky, Jirí (1995). Ember és tárgy a színházban. *Színház*, 23, 7, 43–46.

Vigotszkij, L. Sz. (1971). *A magasabb pszichikus funkciók fejlődése*. Budapest: Gondolat.

Vinaver, Michel (2000). *Écritures dramatiques*. Babel Collection. Arles: Actes Sud.

Volovăț, Andrei Nicolau (2022). Artaud și magia lui Siviu Purcărete. *Convorbiri Literare*, 8, 180–181.

Wittgenstein, Ludwig (1989). *Logikai-filozófiai értekezés*. Tractatus Logico-Philosophicus. Budapest: Akadémiai Kiadó.