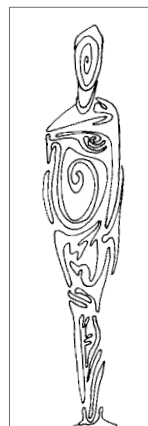




BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN



Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben

3. rész¹

Purcărete celebrál (az evés mint szertartás, transzcendencia)

Purcărete színházában hangsúlyosan jelen van egyfajta ritualizáló jelleg, amely nem ritkán a transzcendenciára való konkrét utalással is társul – mindez ott lapang még a *Scapin*-ben is, igaz, nem rituális módon, hanem dramatikusan kódolt üzenetként.

A térről mint a valóság megkettőződésének érzetét keltő fiktív kozmoszról többször ejtettünk már szót, és az is nyilvánvaló, hogy egy efféle térben bármilyen színházi aktus túlmutat a mimézisen: önálló értéke van, mint felmutatott aktusnak, és ennyiben máris rituális felhangokat hordoz magában.

E terekben majdnem minden előadásban, még az olasz komédia hagyományait mozgósító *Scapin*-ben is megképződik a csoport mint közösség, amelyet Purcărete jellemzően a közös evés motívumán keresztül közelít meg.

Esznek a craiovai *Szeget szeggel*, a *Gianni Schicci*, a *Scapin*, a *Pantagruel sógornője* előadásában, de még Purcărete filmjében, a *Valahol Palilulában* is. Ez az

¹ A tanulmány előző két részét lásd a *Scenárium* 2016. decemberi és 2017. januári számában.



Jelenetkép a *Valahol Palulában* című filmből, Transilvania Film, 2012,
r: Silviu Purcărete (forrás: sdd-fanatico.org)

evés-motívum minimálisan két közösséget hoz létre, ha összeolvadásukat – a fiktív kozmosz védelmében – meg is akadályozza. A nézők figyelő közösségének szemé láttára megképződik egy másik közösség, a színészeké, amely lakomához készül. A lakoma motívuma felidézi szokásos szertartásos étkezéseinket, előhívja az ünnep és/vagy a rituálé fogalmait. A halotti tor, a közös hálaadó ünnepekkel, vallási ünnepekkel összefüggő lakomák minden kultúrában rituális jelentéstartalmakat közvetítenek. Egyes kultúrákban, például a zsidó hagyományban nem is választható el tőlük a rituális aktus: a zsidó istentisztelet után illetlenség anélkül elhagyni a termet, hogy nem kóstoltuk meg valamelyik ételt; az ételeket gyakorta nem is a zsinagóga előterében, hanem a szertartásnak is helyet adó teremben helyezik el. A széder este gyakorlatilag az evésre épülő, az evés aktusa révén emlékező rituálé. A haszid hagyományban a lakodalom az esküvő szerves folytatása, abban a vonatkozásban is, hogy a rebbe rendszerint a T alakú asztal főhelyét foglalja el, együtt eszik és táncol az ifjú párral, külön-külön a vőlegénnyel és a menyasszonnyal, akik csak a rebbe után ehetnek, és csak azután táncolhatnak egymással, hogy külön-külön a rebbével is táncoltak előbb.

Az evés, a zene és a tánc motívumai összefonódnak a *Scapin*ben is, a *Pantagruel sógornőjében* pedig még hangsúlyosabban. Utóbbi előadásban az evés már nem csupán a szertartást és a szertartásosságot felidéző, ugyanakkor közösségképző leitmotív, de egyszersmind központi téma is, mely köré az egész előadás szerveződik. Ungvári Zrínyi Ildikó ebben az értelemben elemzi, mint az evés rituáléja köré épülő *szertartásjátékot*, amelyet performatív jellegűnek tekint, amennyiben „nem kanonizált” cselekvéssorokkal társul².

A *Pantagruel sógornője* esetében ez a performatív jelleg azáltal is felerősödik, hogy itt reprezentációról szó sincs, és nem is lehet, mert hiányzik a dramatikus szövegelőzmény. A *Faust*ban ezzel szemben csak a dráma által „kijelölt” helyen, a Walpurgis-éj látomásaiban fedezhetünk fel hasonlóan kanonizálatlan, tehát ri-

² Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste? Tér, kép, test és médium a kortárs színházban*, Marosvásárhely, Mentor-UArtPress, 2011, 111.

tuális jellegű cselekvéssorokat. Mindkét esetben igaz, hogy a színészek nem szerepek eljátszói elsősorban, hanem saját jelenlétüket kínálják fel szemlélődés céljára.³ Míg a *Faust*ban e felkínálkozás mögött folyamatosan jelen van a szerep lehetősége, mint ahogy halványan a reprezentáció lehetősége is felsejlik – hiszen tudjuk, ez a *Walpurgis-éj* –, a *Pantagruel sógornőjében* a szerepnek még a lehetősége is felszámolódik: a játzók úgy mozognak a térben, „mintha minden egyes történésnek transzcendentális jelentése volna”⁴.

A transzcendencia mint tematika felsejlik számos Purcärete-rendezésben, még az olasz komédia hagyományaihoz visszanyúló *Scapin*ben is, s ugyan itt nem beszélhetünk performatív szertartásszerűségről, mégis a szertartásos evés motívumához kötődően jelenik meg. Ezen a ponton azonban el kell választanunk a londoni és a debreceni *Scapin*-előadást. Közös vonásuk, hogy a problémák elsimítását egyfajta deus ex machinával oldják meg, ám ennek konkrét színpadi megjelenítése el-

térő jelentést hordoz, és eltérő módon viszonyul a transzcendenciához.

Mindkét előadásban e pillanatban készül el a hús, amelyet valóban a színpadon süt meg Karl, a pincér, és utána rituálisan körbehordoz, a londoni verzióban még a közönség sorai között is. A barokk kép, amely, mint kiderül, Nérine-t ábrázolja, megvilágosodik, majd egy szintén monoton, transzcendens jelleget sugalló zenére megjelenik maga Nérine. A londoni előadásban egy süllyesztőből liftezik fel, míg a többiek a világító festményt csodálják, a debreceniben viszont – és ez az előadás fő erénye a londonihoz



Molière nyomán: *Scapin, a szélhámos*, West Sussex Színház, London, 2005, r: Silviu Purcärete (fotó: Stephen Mollett, forrás: cft.org.uk)

képe – a kép maga elevenedik meg, és kisétál keretéből. Míg az előbbi megoldás megengedi a realista értelmezés lehetőségét is, amennyiben *Scapin* ugyanazt a süllyesztőt használta már korábban egy furfangos cseléhez, s ily módon akár az ő kezét is sejthetjük a dologban, addig a debreceni előadásban nincs realista magyarázat. Ha *Scapin*nek köze is van Nérine megjelenéséhez, az csupán varázslat, valódi csoda lehet. Míg előbbiben a kép megkettőződik csupán, és nagyon is megmagyarázható módon, utóbbiban életre kel, és átsétál egyik médiumból a másikba – lépte még meg is bicsaklik, amint lefelé araszol a lépcsőn. Purcärete olyan bravúrosan oldja meg a kép kicserélését az általa ábrázolt szereplőre, hogy alig észrevehető a változás: egy pillanatra megdermedünk, azt hívnék, valóban megmozdult a festmény.

³ Uo, 114.

⁴ Uo.

Ezzel a megoldással Purcärete végképp megkerüli a giccsbe hajló közhelyt, az anya „véletlen” előkerülését, hiszen a kép nem elevenedhet meg véletlenül pont itt és pont most, hogy feloldja az összes félreértést és feszültséget. Ebben a vonatkozásban Scapin büntetése sem lehet véletlen, akit Purcärete felfogásában valóban és minden kétséget kizáróan fejbever a kőfaragó kalapács. Mindezt pedig azok után, hogy korábban beállt egy billegő deszka alá, amelyen egy súlyos vödör volt. A deszka lebillent ugyan, de a vödör csak akkor esett le, amikor Scapin elsétált alóla: ebben az értelmezésben nincsenek véletlenek, csodák azonban – természetesen – vannak.

A transzcendencia tematikája a *Faust*ban magától értetődően jelenik meg, hiszen már a dráma is felkínálja, a záróképben pedig valóságos feltámadást látunk, miközben halljuk az azt megéneklő himnuszt.

Játéklény és közösség

Amikor a *Pantagruel sógornőjében* a szereplők csoportokba rendeződnek, vagy amikor a Walpurgis-éj teátrális figuráit látjuk saját terükben létezni, a personázs voltaképp teljesen felszámolódik, sőt meg sem igen képződik. A *Scapin*ben egyedül Nérine esetében lehet szó erről, aki ugyan felveti a personázs megképződésének lehetőségét, ugyanakkor – legalábbis a debreceni előadásban – kérdésessé teszi önzonosságát. Itt nem közösségi lényként, hanem ellenkezőleg: az egyetlen nem-közösségi lényként tételeződik a transzcendenciát képviselő „szereplő”. Jelmeze, egy rokokó ruha, sehogyan sem illeszkedik a darab teréhez és a többi szereplő jelmezéhez. Fontos megemlítenünk, hogy mindkét előadás e jelmez megvarrásával kezdődik: a Nérine-t alakító színész nő saját rokokó ruháját varrja, egy takarítónőt



Molière nyomán: *Scapin, a szemfényvesztő*, Csokonai Nemzeti Színház, 2011, r: Silviu Purcärete (forrás: harag.eu)

idéző jelmezben, amelyről a színház és a kávéház takarítónőjére egyaránt asszociálhatunk. Óriási különbség azonban, hogy egy áthallásos, transzcendens utalásokat tartalmazó, de pusztán trükkként is értelmezhető showműsorhoz varr-e ruhát, vagy ahhoz, hogy festménnyé, artefaktummá avanszálljon. Utóbbi értelemben saját hálotti öltözetét varrja meg, hogy aztán ebben az öltözetben támadhasson fel, visszatérve az élők sorába, hogy elsimítsa csip-csup problémáikat.

Ha Nérine esetében a perszónázs elmosódik és megkérdőjeleződik, a csoport mint közösség esetében fel is számolódik.

Anélkül, hogy itt módomban volna részletesen kifejteni következtetéseimet, kénytelen vagyok saját, korábbi vizsgálódásaimra hivatkozni. Amikor a csoport mint közösség szerepét vizsgáltam Vidnyánszky Attila rendezéseiben, hasonló kérdésekkel szembesültem, mint Purcárete szerep nélküli színészei esetében. A tét – és a tétet itt schechneri értelemben is értem, mint a rituálé egyik elengedhetetlen jellemzőjét – azokban is hasonló: a halál megváltása áldozat révén. Vidnyánszky



A. P. Csehov: *Három nővér*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, 2005, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhaz.hu)

*Három nővér*ben ugyanis a csoport megmenti Tuzenbachot, azáltal, hogy a dráma világából mintegy kilépve felsorakoznak közte és a pisztoly csöve között. Szoljonij csak úgy lőhetné le a bárót, ha valamennyiüket elpusztítaná. Áldozat azonban itt is van, mégpedig Natasa, akit Vidnyánszky nem enged az ablakon át kiszabadulni a térből, amely a beteljesületlenség és a halál árnyékának tere. Ugyanaz a kérdés vetődik fel a szerepből való kilépés után jelmezben maradó, nem karaktereiknek, szerepeiknek megfelelően cselekvő színészekkel kapcsolatban, mint a *Pantagruel*-ben eleve szerep nélkül létező, rituális cselekvéseket végrehajtó játsszók esetében. Az a kérdés, hogy kit látunk.

A választ Mihai Măniuțiu terminológiájában találhatjuk meg, aki a színész–szerep kettősség helyett a színész–játéklény–szerep hármasságot ajánlja a szerepalkotás leírására⁵. Ebben az értelemben a színész játéklénye a valós lénye és a sze-

⁵ Măniuțiu, Mihai. (2006) *Aktus és utánczás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 21–41.

repe között létező köztes, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”. A színész játéklénye nem pusztán funkcionalitásában, hanem a szerepről való teljes leválasztottságban is létezhet. Măniuțiu szerint a színész játéklénye leginkább a „telített űr” paradoxonával jellemezhető, és ennyiben valóban nem üres edény, hanem szerepek halmaza⁶. De hozzá kell tennünk, hogy nem csupán szerepek halmazaként, hanem színpadi tapasztalatok és helyzetek halmazaként is értendő a játéklény, mint a színész áldozati teste. Szerep nélkül is magában hordozza a már eljátszott szerepeket, a már megélt szituációkat, amelyekből a szó Grotowski-féle értelmében partitúrát épít. A játéklény tehát nem pusztán a szerep mögötti áldozati test lehet, de akár a színpadi civilség vagy álcivilség állapotában, akár a szerep nélküli játék állapotában lévő színész úgyszólván meztelen áldozati teste is.

Ungvári Zrínyi Ildikó szintén az egyénítettség és a szerep hiányára világít rá, amikor egy, az előadásban megképződő „mi”-ként, kollektív szereplőként tekint a közösségre, amelyből ugyan kiválhat egy-egy személy, ám akkor is valamennyien egy fölöttük álló eszménynek vetik alá magukat, és annak adják át testüket⁷.

A színész játéklénye azonban nem csupán akkor veti alá magát egyfajta felsőbb hatalomnak, ha kollektív szereplőként tételeződik, hanem akkor is, ha egymagában állóként jelenik meg, sőt tulajdonképpen még akkor is, ha szerepet játszik. Utóbbi esetben persze a szereppel való azonosulás folytán közvetlenül a szerepet érzékeljük fiktív személyként, amely szerepnek a játéklény másfelől épp úgy alávetette magát.

A szerep nélkül megjelenő magányos játéklény vagy a csupán szereptöredékekből építkező, rituális aktust végző játéklény hasonlóan az alávetettség állapotában van, mint kollektív szereplőként. A révületbe esett test ugyanakkor önmagában is egyfajta kollektív jelleggel bír, amennyiben a szó schechneri értelmében vett (igaz, ismeretlen) alapító tette utal, a test emlékezetére apellálva. A sámán sem önmaga, egyedülállóként sem, hanem kvázi közösségi erő képvisel – ahogyan Pál sem él már, hanem él benne a Krisztus, mégpedig ugyanaz a Krisztus, amely minden más igaz keresztényben, s ezáltal közösséget képez (v. ö. „Nincs zsidó, sem görög; nincs szolga, sem szabad; nincs férfi, sem nő; mert ti mindnyájan egyek vagytok a Krisztus Jézusban”).

Ezért Ungvári Zrínyi Ildikó szavait a legradikálisabban és némileg általánosan értelmezve akár azt is mondhatnánk, hogy a felsőbb hatalomnak alávetett áldozati test a szó transzcendens értelmében egymagában állva is kollektív szereplő.

Amikor tehát a szaxofon hatására visításban kitörő játéklény nem pusztán kiválik, de viselkedésével radikálisan el is különül a többi játéklénytől, alávetettségében végső soron egy magányos, de változatlanul kollektív szereplő marad, ez pedig még inkább érvényes a felboncolt, levetkőztetett, megsütött, majd kenyér formájában viszontlátott szereplőre.

Fontosnak tűnik itt megemlíteni még egy terminust, az *alkotói test* fogalmát, amelyet Ungvári Zrínyi Ildikó elkülönít a kollektív szereplő részét képező színész-

⁶ Uo. 22.

⁷ Id. mű, 117.

testtől, a mi értelmezésünkben a játéklény fogalmától.⁸ Noha jelen kutatásunkhoz nem tartozik szervesen hozzá, érdemes lehet fontolóra venni ezt a különbségtételt, amennyiben tovább árnyalja a színész–játéklény–szerep hármasságát. A színész civil személyisége és játéklénye között is felsejlik ugyanis „valami”, amit csak a performansz felől tudunk igazán megragadni, s ez a valós, de mégsem civil *alkotói test*. Anélkül, hogy most elmélyednénk ebben, érdemes legalább szóba hozni ezt a lehetséges negyedik státust, amely nem azonos a játéklénnyel. Arról ugyanis, Ungvári Zrínyi megállapítását idézve, elmondható, hogy fiktív test, amely ha például leszúrja magát, nem sebszi fel saját hasfalát. Ezzel szemben a performer teste *alkotói test* ugyan, de valós sérülést szenved, melyet a civil test is hordoz. Ebben a felfogásban tehát a színész–szerep kettősségnek nem pusztán az egyik, hanem mindkét pólusán felfedezhetünk egy-egy köztest.

Költői színház

Purcärete színházával kapcsolatban már több alkalommal szóba hoztuk a költőiséget, a poétikus jelleget, mint ahogy az olyan fogalmakat is, mint a szcenikus vers, a szinesztézia. Mielőtt rátérnénk a költői színház jellemzésére, ha részletes tárgyalására itt és most nincs is lehetőségünk, fontos tisztáznunk, hogy milyen értelemben használjuk a terminust.

Patrice Pavis *Színházi szótár*ában nem találunk „költői színház” szócikket – amely, mint látni fogjuk, egyáltalán nem véletlen – a „költészet a színházban” szócikk pedig alapvetően a vers színházon keresztül történő tolmácsolásáról, versszínházról, illetve a költészet és a színház „stratégiája” közötti értelemszerű különbségről szól. Amiért e szócikk mégis fontos lehet számunkra a költői színház kapcsán, az épp a vers és a színház logikája közötti különbség viszonylag pontos érzékeltetése: a verset ugyanis *mentális belső térként* határozza meg, amelynek nincs szüksége színpadra, színpadi megjelenítése pedig kockázatos vállalkozás, amennyiben a konkrét térbe „zuhanva” az olvasót/hallgatót „felkavarja mentális tere elemeinek látványa a színpadon”⁹. A szócikk további részeit nem szükséges felidézni, hiszen már most előre kell bocsátanom, hogy költőiségen nem a színpadra vitt költészetet értem, nem a versszínházat, hanem a poétikus, lírai logika mentén szerveződő színházi formákat.

A dráma válságba kerülése után értelemszerűen nyerhet teret az epika és a líra. Az epikus és a költői színház között azonban lényeges különbség feszül: míg előbbi – és ebben egyet kell értenünk Lehmannal – semmiképpen sem képzelhető el a posztdramatikus színház paradigmáján belül, addig az utóbbi annak sajátosabb változatát jelentheti. A lehmanni terminológia mentén egy sor olyan vonatkozást ta-

⁸ Uo. 114.

⁹ Pavis, Patrice (2006) *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Bp., L'Harmattan, 2006, 250–252.

lálni, amelyben a költői színház következetesen sajátosságoknak mutatkozik. Olyan jellemzője azonban nincs, amely mentén ne volna besorolható az egyébiránt nagyon tág, leíró és megengedő lehmanni esztétika mentén a posztdramatikus színház paradigmájába. Ha pedig a fenti viszony megállja a helyét, akkor a költői színház a posztdramatikus paradigma sajátos része, amely a lehmanni terminológia mentén leszűkíthető, és némi kiegészítéssel körülhatárolható.

Korábbi kutatásaim során arra jutottam, hogy a költői színház olyan posztdramatikus színházi paradigma, amely kerüli a hidegséget, a konkrétságot, az önreferencialitást (beleértve az önreferenciális testiséget), a valós behatolását, az eldönthetlenség esztétikáját, és bár másként viszonyul a reprezentáció kérdéséhez, nem mond le róla radikálisan. Ugyanakkor fokozottan jellemző rá a vizuális dramaturgia, a dehierarchizáció, a fragmentumszerűség, a muzikalizáció (zeneivé válás), a színesztézia, az álomképek, a jelek sűrűségével való játék (a túltehettegtség éppúgy, mint a megvonás) és a szimultaneitás.

A nem pusztán a dráma hű reprezentációjáról, hanem az epikus, narratív építkezésről, a történetmesélésről is többé-kevésbé lemondó posztdramatikus színházba nem fér bele az epikus színház, a szintén dedramatizált költői színház azonban sajátos vonulatát képezi. Ezt igazolja Lehmann is, aki a posztdramatikus színház poétikus, lírai jellemzőit több ízben kiemeli: mindenekelőtt a scenikus vers fogalma, illetve a színesztézia kapcsán, amelyről a következőket írja: „A kapcsolat fogalma nem véletlenül a költészetből származik, és találóan írja le a drámán mint »színi költeményen« túli észlelésmódot”¹⁰. A scenikus költemény kapcsán éppenséggel a performansz-impulzus színház



W. Shakespeare: *Vihar*, Nemzeti Színház Craiova, 2012, r: Silviu Purcărete (forrás: nol.hu)



W. Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Nemzeti Színház, 2014, r: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Bp., Balassi, 2009, 98.



J. Swift nyomán: *Gulliver utazásai*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2012, r: Silviu Purcărete (fotó: Michaela Marin, forrás: cotidianul.ro)



J. Swift nyomán: *Gulliver utazásai*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2012, r: Silviu Purcărete (fotó: Michaela Marin, forrás: cotidianul.ro)



W. Shakespeare: *Julius Caesar*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015, r: Silviu Purcărete (fotó: Biró István, forrás: jatakter.ro)

házi formába való zárásáról beszél, arról a jelenségről tehát, amit a Walpurgis-éj vagy a *Pantagruel* sógomője kapcsán láthatunk. Ugyanitt említi „az előadások mallarméi értelemben vett lírai dimenzióját is”, amely abból adódik, hogy az „összefüggő (epikus) feszültség” eltűnésével a szereplők jelenlétére, a kölcsönös tükröződésekre és analógiákra irányul a figyelem.¹¹ Lehmann szerint a vizuális részletek, fények, jelmezek, tárgyak, a térbeli viszonyok anyagiséga és a szereplők testisége együttesen hozzák létre a scenikus költeményt, egy sajátos, sokrétű tükröződésekkel kínáló térben. „Ebben a posztdramatikus színpadtérben a testek, a gesztusok, a mozdulatok, a testtartások, a hangszín, a hangerő és a hangmagasság kiszakadnak a megszokott téridő-kontinuumból, és új módokon kapcsolódnak össze. A színpad egy, az abszolút költészetre emlékeztető módon megkomponált, asszociatív terekből álló komplex egészé válik”¹².

A fentiekből világosan kitűnik, hogy amikor költői színházról beszélünk, nem a költői szövegek színrevitelének kérdéséről beszélünk – noha ez nem zárja ki, sőt erősíti a költőiséget –, mint ahogyan a zeneivé válás esetében sem elsősorban a zene színházra gondolunk, hanem a zene szervezőelvként, struktu-

¹¹ Uo. 129.

¹² Uo.

ráló erőként való tételeződésére, amely akár zene hiányában is felvetődhet, mint például Alvis Hermanis *A csend hangjai* című előadásának egyes részletei esetében. A zeneivé válás mintájára költőivé válásról is beszélhetünk, amelyet semmiképpen sem a szöveg szintjén kell értenünk csupán, hanem az előadasegész vonatkozásában.

S ha elfogadjuk a költői színház terminusának legitimitását, mint a posztdramatikus színházon belüli, de sajátos jegyeket mutató paradigma megnevezését, akkor az eddigi fejezetek következtetései alapján Silviu Purcărete színházát nem pusztán posztdramatikusként, de ezen belül erőteljesen költői színházként is felfoghatjuk.

Első megjelenés: Theatron, XII. 1. 68–85.

István Gedő Bessenyei: Postdramatic Characteristics in Silviu Purcărete's Stage Directions

Part 3

István Gedő Bessenyei (b. 1986) is a Hungarian theatrologist, dramaturge and director since 2014 of Harag György Társulat (György Harag Company) in Romania. This study is an attempt by him to approach Silviu Purcărete's stagings from Lehmann's postdramatic aesthetics on the one hand and define the atypical, classicizing and drama-centered features of his stage directions on the other hand. Parts 1 and 2 were published in the December 2016 and January 2017 issues, respectively. Now in Part 3, the chapter called *Purcărete Celebrating* examines the mechanism of action as a result of which every theatrical act goes beyond mimesis in the director's productions (*Pantagruel's Sister-In-Law*, *Faust*, *Scapin*). Attention is drawn to the ritualising nature of and transcendental allusions in the productions. The motif of sharing a meal is highlighted first of all, which lends interpretability to the group as a community engaged in a festive ceremony. It is declared that the actors on Purcărete's stage do not primarily play roles, but "their presence is offered for the purpose of contemplation". The chapter entitled *Stage Self and Community* poses the question who it is we can see on the stage in the case of actors who do not act according to their roles but – like former shamans – perform ritual activities. The author tries to give an answer by referring to the terminology of Mihai Măniuțiu (b. 1954), who holds that the "stage self" is none other than an "intermediary" between the "actor self" and the "role self"; a "sacrificial body (subject to higher powers), which is a collective character even if it is standing by itself." He affirms in the closing chapter called *Poetic Theatre* that by being poetic he does not mean poetry on stage, nor poetry theatre, but "theatrical forms organized according to a poetic, lyrical logic". In the wake of Lehmann, he believes that while "epic theatre does not fit in with postdramatic theatre which more or less gives up the epic and narrative structure as well as storytelling, poetic theatre, also de-dramatised, represents a specific strand of it". As he concludes, visual dramaturgy, de-hierarchization, fragmentariness, musicality, synesthesia, dreams, the play on the density of symbols (super-saturation as well as withdrawal) and simultaneity are most characteristic of it. Based on all these, he considers Silviu Purcărete's theatre not simply postdramatic but, within that, also typically poetic theatre. The publication of the study is apropos to Purcărete's staging of *Faust* at MITEM this year.