

# ARTA ACTORULUI ȘI TRANSMITEREA MESAJULUI ÎN TEATRU CONTEMPORAN

DOI 10.46522/CT.2024.02.06

## **Oana RUSU PhD student**

National Operetta and Musical Theater „Ion Dacian“ Bucharest,  
România

oanarusso@gmail.com

### **Abstract:**

*Actor's Art and Message Delivery  
in the Age of Social Messaging*

Our article examines the delicate balance between interpretive art and the ideological dimension of contemporary theater, with a particular focus on the actor's role in conveying social and political messages. Starting from the central question – what unifies the diversity of forms, methods, and goals in contemporary theater? – the analysis identifies the art of acting as the indispensable core of theatrical practice. By integrating classical theoretical perspectives (Stanislawski, Brecht, Grotowski) and applied analyses of emblematic theatrical productions, the article explores how the actor bridges the aesthetics of the performance with its impact on the audience. Additionally, the study reflects on the importance of performance quality in productions with strong social messages, demonstrating that the absence of authentic acting risks diminishing the ideological impact and eliciting rejection from the audience. Personally, I consider the art of acting not merely a means of expression but the foundation that ensures the coherence and depth of theater, regardless of its technological or ideological context. The conclusions reaffirm the actor's relevance in contemporary theater as a living art form that integrates aesthetics with social dimensions,

offering audiences transformative experiences rooted in authentic and profound connections.

**Keywords:**

*theater, actor's art, impact, cultural/social messages*

**A**m absolvit Universitatea de Arte Teatrale, specializarea Arta Actorului, și dispun de o experiență profesională de două decenii în domeniu. Această perspectivă acumulată mă determină să reflectez constant asupra viitorului artei actorului, pe care o percep ca fiind într-un risc continuu e marginalizare. Într-un context artistic aflat în continuă schimbare, arta actorului riscă să devină o formă de expresie din ce în ce mai rar întâlnită, comparabilă, în complexitatea și relevanța sa culturală, cu meșteșuguri aproape uitate, precum caligrafia. Această preocupare reprezintă punctul de plecare pentru analiza de față și derivă din tendințele teatrale actuale și din spectacolele contemporane. Deși nu susțin ideea că nu mai există actori talentați sau că „generația de aur“ a teatrului românesc a dispărut, lăsând în urmă un vid, constat o creștere a percepției conform căreia teatrul românesc ar fi irelevant pe scena europeană, într-o continuă degradare calitativă. Această situație ridică întrebări importante cu privire la responsabilitate și direcția artistică. România a fost decalată cultural față de Europa cu aproximativ trei decenii, iar acest decalaj se reflectă și în teatrul contemporan. Spre exemplu, conceptul de teatru postdramatic, larg explorat în Europa începând cu anii 1970, a devenit cunoscut și implementat în România abia după anul 2000. Această întârziere cronologică a fost compensată printr-o accelerare a adoptării unor modele artistice, în încercarea de a reduce decalajul ideologic și estetic. Totuși, această abordare rapidă, aproape de tip „scurtătură“, a prioritarizat adesea mesajele politice și sociale în detrimentul expresiei artistice propriu-zise. Spectacolele au ajuns să fie valorizate mai degrabă pentru conținutul lor tematic decât pentru calitatea lor estetică, sub premisa că „mesajul“ este suficient pentru a menține teatrul relevant. Această tendință îmi ridică întrebări cu privire la echilibrul dintre mesajul transmis și valoarea artistică a producțiilor teatrale.

Pentru a explora echilibrul dintre arta actorului și dimensiunea ideatică a teatrului contemporan, acest articol adoptă o abordare interdisciplinară, combinând analiza teoretică cu studii de caz relevante. Teoriile fundamentale utilizate – precum cele ale lui Stanislavski, Brecht, Grotowski și Brook – au fost selectate datorită influenței lor asupra practicilor actoricești și a relevanței lor pentru înțelegerea relației dintre actor, public și mesajul teatral. Studiile de caz incluse, precum *Einstein on the Beach* de Robert Wilson și montările politice contemporane, au fost alese pe baza notorietății lor și a capacității de a ilustra modul în care interpretarea actorului transformă mesajele sociale în experiențe estetice și emoționale. Analiza combină perspectiva istorică asupra teatrului cu aplicații practice, evidențiind intersecția dintre dimensiunea artistică și cea ideologică. Această metodologie permite o evaluare comprehensivă a rolului actorului în contextul diversității estetice și conceptuale a teatrului contemporan.

Suntem acum într-un proces de experimentare/transformare a rolului actorului dintr-un artist/creator într-un simplu instrument de transmitere a mesajului? Chiar de-ar fi așa, pentru a fi eficient acest instrument, nu trebuie să fie bine structurat? Scopul unui act artistic nu poate fi doar comunicarea unui mesaj, indiferent de natura lui politică, socială, estetică sau existențială. De aceea, considerăm că arta actorului nu ar trebui să fie sacrificată în procesul de transmitere a mesajului. Rolul experimentului teatral nu poate fi negat, existența diverselor forme de teatru nu duce decât la o îmbogățire a fenomenului. Însă *experiment* pentru fiecare înseamnă altceva. Așa cum menționează James Roose Evans în cartea sa, *Experimental Theatre From Stanislavsky to Peter Brook*<sup>1</sup>, pentru Stanislavski, actorul ocupa un loc central, în timp ce pentru Craig, actorul era considerat dispensabil, accentul fiind pus pe posibilitățile scenice ale teatrului. Meyerhold și Reinhardt au subliniat rolul esențial al regizorului, iar Appia s-a concentrat pe utilizarea luminii ca element



1. James Roose Evans, *Experimental Theatre From Stanislavsky to Peter Brook*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1989, p. 12.

fundamental al scenografiei. Brecht, asemenea mentorului său Piscator, a explorat caracterul didactic al teatrului, căutând să educe și să provoace publicul. Artaud, asemenea lui Stanislavski, a ajuns să creadă că teatrul nu ar trebui să reflecte realitatea cotidiană a naturalismului, ci să dezvăluie acele dimensiuni ale existenței care depășesc cuvintele. În fine, aidoma lui Copeau, Jerzy Grotowski, Peter Brook și Eugenio Barba au revenit la esența teatrului, punând accent pe relația directă și vie dintre actor și public.

Actorul nu trebuie să se piardă complet în personaj, afirmă Brecht, ci să păstreze o distanță critică față de acesta, permițând astfel publicului să evalueze mesajul în mod rațional. Cu toate acestea, el subliniază importanța unei interpretări conștiente și riguroase, arătând că actorul este esențial în crearea acestui tip de relație cu publicul. Antonin Artaud, prin *teatrul cruzimii*, subliniază că actorul este nucleul central al experienței teatrale, fiind sursa primară a emoției și a impactului visceral asupra publicului. Artaud susține că „Actorul este... un element de primă importanță, pentru că succesul spectacolului depinde de eficacitatea jocului său”<sup>2</sup>. Astfel, mesajul piesei, indiferent de conținut, este direct legat de calitatea performanței actoricești.

Actorii, așadar, au o responsabilitate dublă: să interpreteze și să transmită mesaje relevante. Cred că provocarea esențială a teatrului contemporan constă în găsirea unui echilibru fin între formele stilistice inovatoare, transmiterea mesajelor sociale și politice și arta interpretativă. Publicul este expus constant la mesaje puternice și complexe, dar fără un vehicul interpretativ adecvat – fără un actor capabil să le dea viață/să le facă credibile – aceste mesaje riscă să devină superficiale sau, mai grav, să provoace o reacție de respingere. Dacă teatrul contemporan este prea axat pe mesaj ideologic și pe formă, ne putem întreba în ce măsură această abordare afectează calitatea interpretării actorilor și experiența autentică a publicului.



2. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj Napoca, Editura Echinoc, 1997, p. 79.

Ce facem când un spectacol ține mai mult la mesajul transmis decât la calitatea actului interpretativ? Asta aduce în discuție o tensiune veche între formă și conținut. În mod tradițional, forma reprezintă mijloacele stilistice și estetice utilizate în realizarea unui spectacol, în timp ce conținutul se referă la mesajul, temele și ideile pe care piesa le transmite publicului.

Într-o piesă precum *Vanya*, cu Andrew Scott în rol principal, (producție a Nathional Theatre Live, regia, Sam Yate, Londra, 2024) regăsim o reafirmare a artei actorului, în care interpretarea pură și autenticitatea sunt aduse în prim-plan. Performanța lui Scott devine astfel un exemplu perfect de echilibru între formă și conținut: textul clasic al lui Cehov nu este doar transmis prin mijloace moderne, ci și adus la viață prin subtilitatea și intensitatea emoțională a actorului. Aceasta reiterează ideea că, deși inovațiile tehnice pot îmbogăți experiența teatrală, ele nu pot înlocui prezența vie și creatoare a actorului pe scenă.

Ne reîntorcem la scrierile anticilor ca la un punct zero necesar. Tragedia a apărut ca formă de celebrare a lui Dionysos, în Grecia Antică, sub forma Marilor Dionisii, care durau șase zile și șase nopți. În acele nopți, ritualurile – care se desfășurau în păduri din afara cetății – luau forme apropiate *misterelor*, erau ritualuri de „sfășiere“ (*diasparagmos*) și ritualuri de consum de carne crudă (*omofagia*), semn al epifaniei și al ocultării zeului<sup>3</sup>. Teatrul a evoluat din aceste ritualuri dionisiace, devenind o artă dramatică în Grecia clasică, cu tragedii și comedii, în Evul Mediu, a luat forma dramelor religioase, apoi, în Renaștere, a revenit la teme laice și complexe, influențate de umanism, dezvoltându-se treptat în diverse genuri și forme moderne, inclusiv cele ale teatrului absurdului, ale reprezentațiilor postdramatice și ale spectacolelor multimedia contemporane, care integrează tehnologia, interactivitatea și diversitatea culturală, pentru a reflecta complexitatea societății actuale.

Teatrul servește ca o oglindă a societății, oferindu-le spectatorilor ocazia de a explora și reflecta asupra problemelor



3. Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008, p. 89.

sociale, culturale și politice, are puterea de a suscita emoții profunde și de a provoca gândirea critică, iar spectacolele bine realizate reușesc să provoace emoții puternice și reacții imediate: „deschiderea unui nou teatru realist lua proporțiile unui eveniment de importanță majoră față de care chiar guvernele și partidele politice erau departe de a rămâne indiferente. [...] Când *Azilul de noapte* de Gorki s-a reprezentat pentru prima dată, în 1902, poliția staționa în jurul Teatrului de Artă din Moscova pentru a preveni o explozie revoluționară. [...] pentru ca Nora să poată fi reprezentată prima oară în Germania, Ibsen a trebuit să-i adauge un final îmblânzit, în care eroina se întorcea la soțul ei”<sup>4</sup>.

Teatrul are această abilitate de a-i aduce pe oameni împreună, creând un sentiment de comunitate, de apartenență, dar și să revoluționeze, să tulbure și să provoace. Participarea la un spectacol le oferă spectatorilor ocazia de a împărtăși experiențe, idei și emoții. Această componentă socială este esențială, deoarece teatrul devine un spațiu de întâlnire și dialog, în care se pot dezbate idei și perspective diferite.

Oricare dintre aceste funcții ale teatrului ne par familiare, trebuie să recunoaștem însă importanța spectatorului în acest proces. În Grecia antică, în contextul simpozionului aristocratic, spectatorii erau membri ai unei clase superioare, educați și familiarizați cu tradițiile culturale și mitologice. Teatrul, împreună cu alte forme de artizanat vizual, cum ar fi picturile pe vase, funcționa ca un spațiu în care competențele intertextuale și mitologice erau esențiale pentru înțelegerea completă a pieselor prezentate. Astfel, spectatorul era stimulat să decodeze aluzii și referințe la mituri și narațiuni, iar lipsa acestei competențe ducea la o „excludere” similară cu cea a unui privitor care nu ar înțelege iconografia unui vas pictat. În contextul teatrului, spectatorii din Atena erau adesea considerați capabili să înțeleagă și să aprecieze subtilitățile pieselor, datorită educației lor și a familiarității cu tradițiile religioase și culturale. Deși teatrul atenian era accesibil unui public larg, se putea observa un tip de stratificare



4. John Gassner, *Formă și idee în teatru modern*, traducere de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972, pp. 95-96.

socială în modul în care diversele clase interacționau cu piesele. De exemplu, spectatorii educați ar fi fost capabili să înțeleagă mai profund referințele complexe la piesele anterioare, cum ar fi *Orestia* de Eschil, chiar și atunci când nu aveau etichete clare. Astfel, teatrul atenian ar putea fi văzut ca un spațiu de „incluziune stratificată”<sup>5</sup>, unde diverse grupuri sociale interacționau cu reprezentarea pieselor la niveluri diferite de înțelegere, dar toate având acces la mesajele fundamentale ale piesei. Această relație între spectator și piesă a fost subliniată și de dramaturgi precum Euripide, care adesea crea straturi de sens destinate să provoace spectatorul, stimulându-l să reflecteze asupra complexității umane și sociale, dar fără a-l exclude prin dificultatea înțelegerii referințele culturale și mitologice. Astfel, teatrul nu era doar o formă de divertisment, ci și un mecanism educațional, menit să dezvolte gândirea critică și să încurajeze reflecția asupra valorilor etice și sociale.

Denis Diderot, autorul celebrului *Paradox despre actor*, a formulat o teorie fundamentală despre relația dintre actor și spectator, care continuă să influențeze gândirea teatrală. Opera sa, scrisă între 1770 și 1780, pune accent pe contradicțiile, aparent ireconciliabile, din arta teatrală, concentrându-se pe ideea că teatrul nu trebuie să fie doar emoțional, ci și rațional, oferindu-i spectatorului o experiență intelectuală transformatoare. Diderot argumentează că, pentru a crea un impact autentic asupra spectatorului, actorul trebuie să mențină un control complet asupra emoțiilor sale. Spre deosebire de teoriile care susțin că actorul trebuie să simtă cu adevărat emoțiile personajului pentru a transmite autenticitate, Diderot susține contrariul: „Tot talentul nu constă în a simți, ci în a reda cu scrupul semnele exterioare ale simțământului [...]”<sup>6</sup>. Emoția, conform lui Diderot, nu provine din sinceritatea trăirii, ci din măiestria



5. Martin Revermann, „The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens”, in: *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 26, November 2006, pp. 99-124.

6. Denis Diderot, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere din limba franceză Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2010, p. 41.

cu care actorul o creează și o prezintă. Această abordare redefinește relația dintre scenă și public. Spectatorii, în viziunea lui Diderot, nu ar trebui să fie pur și simplu „transportați” emoțional de spectacol, ci provocați să gândească. Actorul devine astfel un instrument care creează distanță între el și personaj, pentru a ghida spectatorul spre o înțelegere profundă a temelor piesei, fără ca acesta să fie copleșit de emoții necontrolate. Este ceea ce Bertolt Brecht avea să numească mai târziu „efectul de distanțare”, deși în termeni diferiți. Diderot propune ca teatrul să fie o „oglină a vieții”, dar nu o oglindă simplă, ci una care selectează și aranjează elementele esențiale, pentru a le oferi un sens mai profund. În acest sens, teatrul are o funcție educativă și moralizatoare, capabil să îndrepte spectatorul spre o mai bună înțelegere a lumii.

Friedrich Schiller susține, în special în *Scrisorile despre educația estetică a omului* că teatrul joacă un rol central în educarea emoțională și intelectuală a publicului. Potrivit lui, teatrul reunește două dimensiuni fundamentale ale existenței umane: sensibilitatea și rațiunea. În acest proces, spectatorul este expus la conflicte morale complexe, fiind încurajat să reflecteze asupra propriului comportament și asupra valorilor sociale. Pentru Schiller, scopul teatrului este acela de a cultiva o „libertate estetică”<sup>7</sup>, o stare de echilibru între impulsurile senzoriale și cele raționale ale individului. Prin această libertate, spectatorul își poate dezvolta un simț al responsabilității etice, fiind capabil să transeandă interesele personale în favoarea binelui comun. Deși Diderot și Schiller pledează pentru un teatru intelectual și educativ, metodele lor diferă: Diderot privilegiază controlul și analiza, în timp ce Schiller urmărește un echilibru între emoție și rațiune. Ambii autori au influențat gândirea teatrală modernă, subliniind faptul că teatrul nu este doar un divertisment, ci și un instrument de transformare personală și socială.

Tot despre relația dintre actor și spectator scrie și Peter Brook în lucrarea sa fundamentală *Spațiul gol*. Brook identifică patru forme de teatru: teatrul mort, teatrul sfânt, teatrul



7. Friedrich Schiller, *Scrisori estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciogoraru, București, Editura Științifică, 1981, p. 323.

aspru și teatrul imediat. În toate aceste forme, rolul spectatorului variază, dar este întotdeauna crucial. El subliniază că teatrul există doar prin prezența spectatorului și prin schimbul dinamic dintre acesta și actor. Un punct esențial în gândirea lui Brook este că teatrul imediat este acea formă de teatru în care spectatorul este cel mai implicat. Aici, spectatorul este invitat să participe nu doar prin observație, ci și printr-o conștientizare profundă a momentului prezent. Actorul și spectatorul împărtășesc astfel o experiență directă, care transcende formalismul și convențiile teatrale, generând o energie comună care face ca teatrul să fie viu și relevant.

De asemenea, în *Spectatorul emancipat*<sup>8</sup>, Jacques Rancière propune o reconfigurare a rolului spectatorului în artă, subminând ideea tradițională că publicul este pasiv și că artistul deține autoritatea asupra sensului lucrării. Emanciparea, așa cum o înțelege el, nu înseamnă o eliberare completă de orice constrângere, ci mai degrabă o reconfigurare a relației dintre cunoaștere și ignoranță, dintre artist și spectator. Rancière invocă ideea că spectatorii sunt capabili să interpreteze ceea ce văd, să facă legături între diversele elemente ale spectacolului și propriile experiențe și să creeze noi sensuri. Pentru Rancière, spectatorul nu trebuie să fie „instruit“ de către artist, ci trebuie să fie liber să interpreteze lucrarea pe propriile baze. În acest sens, arta nu este o lecție, iar artistul nu este un profesor (un concept central în gândirea lui Rancière „maestrul ignorant“, inspirat de cartea sa anterioară *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987) care deține un adevăr unic pe care publicul trebuie să-l accepte. Rancière susține că spectatorii își construiesc propriile interpretări, devenind astfel „spectatori emancipați“. El argumentează că atât artistul, cât și spectatorul împărtășesc o „ignoranță“ comună, care deschide calea către noi înțelesuri.

Rezumând, rolul spectatorului a evoluat de la participant activ în ritualurile sacre ale Greciei Antice la observator implicat intelectual și emoțional în teatrul modern. Relația dintre actor și spectator nu este una unilaterală; ea presupune



8. Jacques Rancière, *The emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, London, New York, Verso Books, 2021.

un schimb dinamic, o creare în colaborare a sensului, în care fiecare joacă un rol crucial. Perspectivile teoreticienilor precum Diderot, Schiller, Brook și Rancièrè subliniază dimensiunile multiple ale acestui raport: de la provocarea intelectuală și reflecția critică asupra valorilor morale, la implicarea emoțională și crearea unei conexiuni autentice. În contextul modern, spectatorul este un participant emancipat, capabil să interpreteze, să reflecteze și să genereze noi înțelesuri. Astfel, relevanța spectatorului nu constă doar în prezența sa fizică, ci în capacitatea acestuia de a interacționa, de a gândi critic și de a se lăsa transformat de experiența teatrală. Tocmai din acest motiv, în analiza de față, am dedicat o atenție sporită spectatorului, întrucât el reprezintă receptorul principal al ideilor și al mesajelor pe care spectacolele teatrale le propun. Nu încerc să minimizez sau să anulez importanța mesajului dintr-un spectacol de teatru, nu pentru asta militez. În centrul oricărei comunicări culturale, se află intenția de a transmite un mesaj. Indiferent dacă mesajul se referă la justiția socială, memoria istorică sau expresia artistică, funcția sa principală este de a fi primit, înțeles și, în mod ideal, internalizat de către public.

Teoriile din psihologia comunicării subliniază importanța mesajelor clare și de impact. Conform *Elaboration Likelihood Model* (ELM) de Petty și Cacioppo (1986)<sup>9</sup>, eficacitatea unui mesaj depinde de capacitatea audienței ( a spectatorului) de a-l procesa prin două căi distincte: *ruta centrală*, care implică o analiză atentă a conținutului, a mesajului – spectatorii analizează cu atenție dialogurile, simbolistica și subtextul personajelor, se concentrează pe interpretare, regie, dramaturgie, fiind interesați de aspecte intelectuale și conceptuale ale piesei, și *ruta periferică* – spectatorii sunt mai puțin preocupați de mesajul profund și sunt influențați de factori externi, cum ar fi decorul, costumele, luminile, interpretările carismatice sau chiar faima actorilor. În loc să se concentreze pe sensul piesei, publicul este mai degrabă captivat de estetica



9. Philip J. Kitchen, Gayle Kerr, Don E. Schultz [and all], *The elaboration likelihood model: review, critique and research agenda*, European Journal of Marketing, vol. 48, no. 11/12, 2014, pp. 2033-2050.

---

spectacolului sau de emoțiile imediate, transmise prin expresiile fizice ale actorilor.

În teatru, ambele rute pot fi active, în funcție de gradul de interes și de implicare al spectatorului în ceea ce privește mesajul artistic sau moral al spectacolului. Publicul atras de mesajele intelectuale include spectatori care caută, bineînțeles, experiențe teatrale provocatoare intelectual, interesați de teme sociale, filosofice sau politice. Aceștia vor analiza structura piesei, construcția personajelor și implicațiile morale și etice ale narațiunii. Mesajele ambigue, complexe și solicitante intelectual sunt apreciate și interpretate critic. Publicul are tendința să reflecteze asupra piesei și după finalul acesteia, ceea ce amplifică impactul mesajului.

Un alt tip de public, cel atras de experiența estetică și emoțională, va accesa ruta periferică. Spectatorii sunt atrași de decoruri, costume, lumini, muzică și de experiența teatrală în sine. Publicul va evalua adesea succesul unui spectacol prin prisma frumuseții și a impactului emoțional, nu neapărat prin profunzimea mesajului. Această categorie de spectatori poate fi influențată de factorii vizuali și atmosferici ai piesei, ceea ce îi ajută să se conecteze emoțional cu spectacolul, fără a depune un efort mare în procesarea informației.

Publicul tânăr este unul deschis la experimente artistice și forme inovative de teatru, având în general un interes moderat pentru procesarea mesajului. Aceștia procesează fie pe ruta centrală, fie periferică, în funcție de contextul spectacolului și de temele abordate. Tinerii sunt, adesea, atrași de elemente inovative, cum ar fi interacțiunea digitală, teatrul experimental și implicarea directă a publicului. Datorită unei atitudini mai permissive față de convențiile teatrale, tinerii sunt dispuși să exploreze și să accepte diferite mesaje și tehnici de comunicare, cu o receptivitate moderată atât la mesajele profunde, cât și la cele estetice.

Publicul ocazional este compus din spectatori care nu frecventează regulat teatrul, fiind motivați de factori externi, cum ar fi o recomandare, un eveniment special sau o temă populară a spectacolului. Sunt mai puțin implicați în procesarea profundă a mesajului și mai receptivi la aspectele de

divertisment și experiență, publicul ocazional preferă mesaje simple și forme narative convenționale.

Pentru ca mesajele culturale să aibă un impact de durată, ele trebuie să implice audiența prin ruta centrală, asigurându-se că mesajul nu este doar primit, ci și interiorizat. Acest lucru necesită concentrarea asupra conținutului care rezonază cu credințele și valorile existente ale publicului, provocându-l în același timp să ia în considerare noi perspective. Relaxarea și divertismentul, deși importante, ar trebui să servească drept instrumente pentru a atrage publicul în mesaj, nu ca scop în sine. Atunci când aspectul de divertisment eclipsează mesajul, semnificația culturală poate fi diluată, reducând probabilitatea unei recepții semnificative.

În urma analizei rutelor de percepție – centrală și periferică – voi avansa către o examinare aprofundată a teatrului ca formă de artă vizuală, explorând metodele de interpretare din perspectivele distincte ale unor artiști de referință. Această abordare va permite identificarea modului în care elementele vizuale contribuie la consolidarea mesajului teatral și la crearea unei experiențe estetice unice pentru public. Totodată, voi evidenția influența teoriilor și a practicilor acestor artiști asupra transformării modului de relaționare dintre actor, spațiu scenic și spectator, subliniind interdependența dintre expresia artistică și receptarea sa vizuală.

Diderot scrie despre „iluzia teatrală controlată“. El crede că teatrul trebuie să creeze o experiență credibilă pentru spectator, dar fără ca acesta să uite că se află într-un teatru. Decorurile, costumele și gesturile trebuie să fie suficient de veridice pentru a crea un efect de realism, dar nu atât de detaliate, încât să distragă atenția de la mesajul piesei. Astfel, Diderot susține un echilibru delicat între artă și viață, realism și stilizare. Cercetările în comunicarea vizuală evidențiază faptul că imaginile și indiciile vizuale pot îmbunătăți semnificativ reținerea mesajelor și impactul emoțional.

Conform teoriei lui John Berger din *Ways of Seeing*<sup>10</sup> (1972), reprezentările vizuale sunt puternice, deoarece implică privitorii la nivel senzorial, creând o conexiune imediată pe care



10. John Berger, *Ways of seeing*, London, Penguin Books Ltd., 1972.

numai cuvintele nu o pot realiza. Provocarea constă în utilizarea elementelor vizuale, pentru a susține și a amplifica mesajul cultural, mai degrabă decât să distragă atenția de la acesta. Teatrul, ca formă de artă vizuală și performativă, oferă un exemplu convingător al modului în care elementele vizuale pot fi folosite, pentru a îmbunătăți recepția mesajelor. Brecht a folosit decoruri stricte, minimaliste, pentru a preveni ca publicul să devină prea absorbit emoțional de narațiuni, încurajându-l astfel să se concentreze asupra mesajelor sociale și politice subiacente.

Pentru Bertolt Brecht, teatrul trebuia să facă apel „mai puțin la sentimente, cât la rațiunea spectatorului“. În producțiile sale din anii 1920 și începutul anilor 1930, principiul a fost demonstrat prin mijloace vizuale reduse, dar hotărât concentrate. „Mulți scenografi cred că și-au atins scopul dacă poți privi pe scenă și crezi că te afli într-un loc real din viața reală [...]. Ceea ce ar trebui să facă în schimb este să te facă să crezi că ești într-un teatru bun“<sup>11</sup>.

Colaboratorul și designerul pe termen lung al lui Brecht a fost Caspar Neher. Colegi de școală și apoi socialiști la fel de dedicați după Primul Război Mondial, carierele lui Brecht și Neher au apărut în paralel. Această abordare sugerează că elementele vizuale pot fi folosite strategic, pentru a se asigura că mesajul rămâne în prim-planul experienței audienței.

Max Reinhardt, unul dintre cei mai influenți regizori ai secolului XX, a redefinit spațiul teatral prin utilizarea arhitecturii, a luminii și a mișcării actorilor. Celebru pentru producții ca *Orestia* sau *Visul unei nopți de vară*, el a transformat teatrele convenționale în spații imersive, utilizând tehnici precum platformele mobile și proiecțiile de lumină, pentru a crea experiențe spectaculoase. Scena de la Grosses Schauspielhaus din Berlin, supranumită „Catedrala teatrului“, reflectă această viziune arhitecturală unică. Abordarea sa era înrădăcinată în ideea de a integra elementele vizuale și dramatice, pentru a amplifica emoția publicului.



11. V. Gavin Plumley, Designing “Good Theatre”, Caspar Neher (1897-1962), <https://www.abbottandholder.co.uk/caspar-neher/>, accesat la 03.11.2024.

Robert Wilson a adoptat o perspectivă radical diferită, bazându-se pe minimalism și temporalitate extinsă. În lucrări precum *Einstein on the Beach* (realizată în colaborare cu Philip Glass), el a explorat teatrul ca o formă de artă vizuală. Folosind decoruri geometrice, mișcări lente și lumini precise, Wilson a creat un „teatru al viziunilor”<sup>12</sup> în care publicul este invitat să contemple sensurile în mod individual. El considera teatrul o combinație între imagine, sunet și spațiu, unde spectatorul devine un participant activ al experienței.

Deși diferiți ca stil, ambii artiști au ridicat teatrul la nivel de artă vizuală. Reinhardt a folosit grandiozitatea pentru a copleși simțurile, în timp ce Wilson a apelat la simplitate, pentru a intensifica introspecția. Amândoi au influențat profund teatrul modern, inspirând regizori și scenografi să exploreze noi dimensiuni ale expresiei vizuale.

Această dimensiune vizuală este inseparabilă de metoda actorului, care își adaptează interpretarea, pentru a amplifica mesajul spectacolului prin prezența sa scenică. Elementele vizuale - scenografia, lumina sau mișcarea pe scenă - capătă sens și relevanță doar prin modul în care actorul le folosește și le integrează în construcția personajului său. Actorul este un catalizator prin care aceste elemente sunt percepute și înțelese de public.

Într-un spectacol, modul în care actorul interacționează cu decorul sau răspunde la dinamica luminii nu este întâmplător, ci rezultatul unei metodologii precise, prin care prezența sa dă viață spațiului și îl transformă într-o extensie a interpretării. Spre exemplu, în teatrul lui Grotowski, actorul folosește minimalismul spațiului pentru a concentra energia și atenția asupra mișcării corporale, în timp ce în spectacolele regizate de Robert Wilson, mișcarea lentă și intenționată a actorului devine un dialog direct cu estetica luminilor și a spațiului. Această relație dintre actor și dimensiunea vizuală nu doar că amplifică mesajul spectacolului, ci redefineste experiența spectatorului, oferindu-i un acces mai profund la semnificațiile ascunse ale textului și ale contextului scenic. Actorul, prin



12. Markee Cardwell-Rambo, *Wilson and musical collaboration: the dramaturgy of music and musicians in Robert Wilson's practice*, Mlitt(R) thesis, University of Glasgow, 2013.

prezența sa vie și conștientă, nu doar completează, dar și conduce această interacțiune, transformând estetica vizuală în parte integrantă a procesului de comunicare teatrală. Astfel, rolul actorului nu este doar de a da viață unui personaj, ci de a intermedia între planul vizual și cel emoțional.

În timp ce integrarea elementelor vizuale este necesară pentru implicarea publicului, este crucial să se facă acest lucru într-un mod care să respecte autonomia publicului și să evite manipularea. Utilizarea unor tactici excesiv de agresive sau manipulative emoțional poate duce la rezistență sau respingere a mesajului, așa cum sugerează teoria reactanței psihologice (Brehm, 1966)<sup>13</sup>. Reacția apare atunci când indivizii percep că libertatea lor de a gândi sau de a acționa este amenințată, ceea ce îi determină să reziste mesajului, chiar dacă acesta se aliniază cu valorile lor. Pentru a evita declanșarea reactanței, comunicatorii culturali pot amesteca elementele vizuale și afective într-o manieră care invită la reflecție, mai degrabă decât să dicteze un răspuns emoțional. Acest lucru poate fi realizat prin crearea de spații pentru ambiguitate și interpretări multiple, permițând audienței să se implice cu mesajul în propriile condiții. De exemplu, în „Teatrul Oprimaților“ al lui Augusto Boal, publicul este încurajat să devină „spect-actor“ care participă activ la narațiune, mai degrabă decât destinatarii pasivi ai unui mesaj predefinit. Această abordare participativă respectă părerea audienței, făcând recepția mesajului mai semnificativă și mai puțin coercitivă. Însă Augusto Boal, cel care a dezvoltat acest tip de teatru, inspirat de lucrarea pedagogică a lui Paulo Freire, a gândit-o pentru non-actori. Este o formă teatrală militantă care transformă spectatorii în participanți activi, capabili să confrunte opresiunea și să provoace schimbări sociale. Boal consideră că teatrul trebuie să elimine pasivitatea publicului, invitându-l să colaboreze activ în procesul de creație și rezolvare a problemelor comunității.

Pe de altă parte, Jacques Rancière contestă această abordare, considerând că teatrul politic care încearcă să „activeze“



13. Anca M. Miron, Jack W. Brehm, „Reaktanz theorie – 40 Jahre später [Reactance Theory - 40 Years Later]“, în *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, vol. 37, no. 1, 2006, pp. 9-18.

spectatorii pornește de la o premisă de inegalitate intelectuală. Rancièrè susține că toți oamenii sunt deja egali din punct de vedere intelectual și capabili să gândească și să interpreteze ceea ce văd. Conceptul său de „spectator emancipat” recunoaște că fiecare spectator observă, analizează și creează propriul sens al unei experiențe teatrale, fără a avea nevoie de ghidaj din partea autorului sau a performerului. Astfel, în timp ce Boal promovează activismul prin implicare directă, Rancièrè pledează pentru recunoașterea egalității spectatorilor ca gânditori independenți, subliniind că teatrul ar trebui să creeze spații pentru reflecție și interpretare liberă, mai degrabă decât să impună modele de acțiune.

Pe măsură ce teatrul evoluează și odată cu el conceptele și modul de exprimare, actorul nu doar că interacționează cu textul și publicul, ci se adaptează și la integrarea unor elemente externe, precum tehnologia, care redefinește spațiul scenic și percepția mesajului. Proiecțiile video, efectele sonore și vizuale complexe sunt acum obișnuite în multe producții. Deși aceste inovații pot amplifica uneori experiența teatrală, există riscul ca ele să umbrească elementul esențial al spectacolului – interpretarea actorului. Cum observa Stanley Fish, pe urmele lui J.L. Austin și John Searle, în procesul de interpretare a textelor, sensul unui mesaj nu există independent de modul în care acesta este transmis<sup>14</sup>. Așadar, actorul nu este doar un canal pasiv pentru text sau mesaj, ci un creator activ de semnificație prin actul său artistic.

Teatrul postdramatic, așa cum este definit de teoreticieni precum Hans-Thies Lehmann, explorează forme teatrale care pun accentul mai mult pe concept și experiență decât pe actul interpretativ tradițional: „[...] fragmentarea narațiunii, eterogenitatea stilistică, elemente hipernaturaliste, grotești și neoexpressioniste sunt caracteristice teatrului postdramatic [...]”<sup>15</sup>. În acest context, calitatea actului interpretativ



14. V. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, pp. 197-199.

15. Hans Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2021, p. 17.

este adesea minimizată, iar accentul se mută pe interacțiunea dintre elemente scenice, spectator și mesajul artistic. Elementele de producție (lumini, sunet, mișcare) devin la fel de importante ca și interpretarea actorilor. De exemplu, lucrările lui Robert Wilson și ale trupei de teatru Tadeusz Kantor ilustrează acest concept prin accentul pe estetica vizuală și pe experiența senzorială a spectatorului<sup>16</sup>.

Pornind de la analogia cu alte forme de artă, susțin că, la fel cum un pictor își consolidează tehnica prin stăpânirea desenei, iar un dansator își formează expresivitatea prin studierea baletului clasic, actorul trebuie să își bazeze interpretarea pe realismul uman. Această înțelegere profundă a comportamentului și a emoțiilor umane nu este doar un exercițiu tehnic, ci un proces absolut necesar care îi permite actorului să fie autentic. În această viziune, realismul uman reprezintă nu doar un punct de plecare, ci și o sursă constantă de inspirație. Școala românească de teatru folosește metoda lui Stanislavski, cu mici excepții întâlnim influențele lui Grotowski și Brecht. Comparându-le, ne dăm seama că fiecare metodă generează experiențe distincte pentru public, chiar dacă fiecare din ele au ca element central actorul. Constantin Stanislavski a fost pionierul realismului psihologic în teatru, punând accent pe „memoria afectivă”<sup>17</sup> și identificarea totală a actorului cu personajul. În sistemul său, actorii sunt încurajați să exploreze trăirile autentice ale personajelor. Jerzy Grotowski, influențat de Stanislavski, a dus însă această idee mai departe în căutarea unui „teatru sărac”<sup>18</sup>, unde eliminarea decorului și a recuzitei are rolul de a pune în centrul atenției corpul și expresivitatea actorului. Metoda sa impune o pregătire fizică extrem de intensă, iar relația cu publicul devine intimă și directă, explorând limitele umane într-un mod aproape ritualic.



16. Erika Fischer-Lichte, *From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

17. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2021.

18. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” / Editura Cheiron, 2009.

Grotowski considera că o astfel de abordare „dezbrăcată“ de artificii tehnologice ajută publicul să experimenteze mesajul într-o manieră viscerală și profundă, oferind o reflecție asupra condiției umane. În contrast, Bertolt Brecht a dezvoltat metoda „distanțării“ (*Verfremdungseffekt*), orientată spre stimularea unei înțelegeri critice a mesajului. În teatrul brechtian, actorii sunt încurajați să nu se identifice complet cu personajele, ci mai degrabă să „demonstreze“ acțiunea, păstrând o anumită distanță. Tehnicile sale, precum adresarea directă către public sau folosirea de elemente de „înstrăinare“, urmăresc să rupă iluzia realismului și să-i invite pe spectatori să reflecteze activ asupra tematicii sociale și politice a piesei. Brecht considera că publicul nu trebuie doar să simtă, ci să și gândească critic, analizând mesajul dintr-o perspectivă rațională.

Fiecare dintre aceste metode, așa cum spuneam, contribuie la o experiență teatrală unică: Stanislavski invită la empatie și identificare emoțională, Grotowski la o explorare intensă a adevărului uman prin simplitate, iar Brecht la analiză și distanțare critică.

În contextul diversității tipurilor de public, al metodelor variate de interpretare, al pluralității mesajelor și al scopurilor distincte ale producțiilor teatrale, se ridică întrebarea: care este elementul care unifică aceste diferențe? În teatrul contemporan, actorul rămâne esențial, oferind coerență și profunzime actului teatral, mai ales în contextul în care teatrul își asumă tot mai frecvent rolul de a transmite mesaje sociale și politice. Arta actorului este cea care transcende diferențele dintre formele teatrale, între teatrul ca artă și teatrul ca instrument al schimbării sociale. Ea transformă mesajele sociale abstracte în experiențe trăite, concrete, și dă viață unor idei care altfel ar putea rămâne sterile. Actorul nu este doar un purtător de mesaj, ci un creator de sens, un mediu prin care spectatorii sunt invitați să participe, să reflecteze și să experimenteze. Prin intermediul său, teatrul devine mai mult decât o platformă pentru transmiterea unor idei; devine un act viu, o experiență estetică care educă și emoționează simultan.

Această relație simbiotică între dimensiunea artistică și cea ideatică este însă fragilă. În absența unei interpretări de calitate, chiar și cele mai relevante mesaje politice sau sociale

riscă să fie respinse de public. O interpretare superficială sau neconvingătoare poate diminua impactul mesajului, creând percepția unui discurs didactic sau propagandistic, lipsit de autenticitate. De aceea, calitatea artei actorului devine o condiție esențială pentru ca teatrul să își îndeplinească atât misiunea artistică, cât și pe cea socială.

Această concluzie subliniază importanța unui echilibru între forma artistică și conținutul mesajului. Un spectacol reușit nu este cel care doar transmite un mesaj, ci acela care creează o experiență transformatoare. Actorul joacă un rol esențial în această transformare, fiind cel care dă viață ideilor prin expresivitatea sa, prin autenticitatea emoțiilor transmise și prin conexiunea directă cu publicul. De exemplu, în producții teatrale cu tematici sociale complexe, cum ar fi cele ale lui Augusto Boal sau ale teatrului documentar contemporan, impactul mesajului depinde în mod direct de capacitatea actorului de a traduce aceste idei într-un limbaj uman, accesibil și emoțional.

Teatrul contemporan, marcat de influențele tehnologiei și de experimentările estetice, adaugă o dimensiune suplimentară acestei relații dintre actor, mesaj și public. Tehnologia poate amplifica mesajul, dar nu îl poate substitui pe actor ca punct de contact direct cu spectatorul. În acest context, actorul nu doar că interacționează cu textul și publicul, ci devine un liant între dimensiunea tradițională a teatrului și noile posibilități oferite de tehnologie. Această adaptabilitate este ceea ce asigură relevanța artei interpretative într-un mediu artistic aflat în continuă schimbare.

Pentru a sprijini echilibrul delicat dintre dimensiunea artistică și cea ideatică a teatrului contemporan, consider necesar să se acorde o atenție sporită pregătirii și colaborării în procesul de creație. Formarea actorilor ar trebui să integreze atât tehnicile clasice de interpretare, cât și metode care să permită utilizarea creativă a tehnologiei și abordarea temelor sociale complexe, pregătindu-i astfel pentru cerințele variate ale teatrului actual. De asemenea, colaborarea interdisciplinară între regizori, dramaturgi și actori joacă un rol central în crearea de spectacole care să îmbine în mod armonios estetica teatrală cu mesajele ideatice. Totodată, explorarea tehnologiilor emergente reprezintă o oportunitate pentru actori de a-și extinde

limbajul artistic, interacționând cu noile medii scenice într-un mod care să amplifice mesajul spectacolului, păstrând autenticitatea interpretării. În plus, creatorii de teatru ar trebui să acorde o atenție deosebită cercetării publicului, înțelegând nevoile, așteptările și sensibilitățile acestuia, pentru a asigura relevanța și accesibilitatea mesajului transmis. Aceste măsuri nu doar că susțin calitatea actului teatral, ci și contribuie la menținerea relevanței teatrului ca formă de artă vie și instrument de dialog social.

Revenind la întrebările din introducere, putem concluziona că teatrul contemporan, cu toate variabilele sale – publicuri diverse, metode de interpretare variate, scopuri multiple – își găsește liantul în arta actorului. Fie că este vorba de spectacole profund estetice sau de producții cu mesaje sociale puternice, actorul rămâne elementul central care transformă teatrul dintr-un discurs abstract într-o experiență umană și emoțională. Această concluzie reafirmă ideea că teatrul, indiferent de forma sa, trebuie să fie un echilibru între artă și idei, iar actorul este cel care face posibilă această sinteză.

Prin urmare, teatrul care dorește să aibă un impact social și politic real nu poate neglija dimensiunea sa artistică. Arta actorului nu este doar un mijloc de exprimare, ci fundamentul care face teatrul unic în peisajul cultural – o formă de artă care îmbină estetica cu implicarea socială, oferind publicului nu doar răspunsuri, ci și întrebări, nu doar emoții, ci și transformare. Actorul, prin interpretarea sa, garantează autenticitatea acestui proces, asigurând că teatrul rămâne o experiență vie, relevantă și profund umană.

## **Bibliografie:**

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj Napoca, Editura Echinoc, 1997.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, London, Penguin Books Ltd., 1972.
- CARDWELL-RAMBO, Markee, *Wilson and musical collaboration: the dramaturgy of music and musicians in Robert Wilson's practice*, Mlitt(R) thesis, University of Glasgow, 2013.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.

- DIDEROT, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere din limba franceză Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2010.
- EVANS, James Roose, *Experimental Theatre From Stanislavsky to Peter Brook*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1989.
- FISCHER-Lichte, Erika, *From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- GASSNER, John, *Formă și idee în teatru modern*, traducere de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“ / Editura Cheiron, 2009.
- KITCHEN, Philip J.; KERR, Gayle, SCHULTZ, Don E. [and all], *The elaboration likelihood model: review, critique and research agenda*, European Journal of Marketing, vol. 48, no. 11/12, 2014, pp. 2033-2050.
- LEHMANN, Hans Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2021.
- MIRON, Anca M.; BREHM, Jack W., „Reaktanz theorie – 40 Jahre später [Reactance Theory - 40 Years Later]“, în *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, vol. 37, no. 1, 2006, pp. 9-18.
- PLUMLEY, Gavin, Designing “Good Theatre”, Caspar Neher (1897-1962), <https://www.abbottandholder.co.uk/caspar-neher/>, accesat la 03.11.2024.
- RANCIÈRE, Jacques, *The emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, London, New York, Verso Books, 2021.
- REVERMANN, Martin, „The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens“, in: *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 26, November 2006, pp. 99-124.
- SCHILLER, Friedrich, *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, București, Editura Științifică, 1981.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2021.
- STANLEY Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

© Oana Rusu, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).