Teatrul ca practică critică

DOI : 10.46522/S.2026.01.1

Vasilica BĂLĂIȚĂ, PhD
"George Enescu" National University of Arts in Iași
ovasea2001@yahoo.it

Abstract: Theatre as Critical Practice
This paper addresses experimental theatre as an essential artistic and social practice that challenges aesthetic conventions and redefines the relationship between performer, space, and audience. Operating as a critical platform for questioning cultural norms amidst technological acceleration, the study explores the contemporary relevance of experimental theatre by drawing on the foundational theories of Peter Brook, Jerzy Grotowski, and Eugenio Barba. It specifically examines the shift from linear dramaturgy to process-oriented methodologies, the centrality of the actor's body, and the transformation of non-theatrical spaces. By fostering interdisciplinarity through the integration of visual arts, movement, and performance, experimental theatre generates intimate, embodied experiences that actively resist standardization and commodification. Ultimately, it functions as a long-term counter-dispositive that intervenes in social, pedagogical, and perceptual structures, prioritizing collaborative research over efficiency. This theoretical framework is empirically applied in a case study documenting a ten-day live performance laboratory at the National Festival of Theatre Schools. Conceived and directed by Vasilica Bălăiță and Carolina Pizarro, the artistic direction combined academic research with extensive international experience, drawing on pedagogical practices developed across Europe, India, China, Bali, and Thailand.

Key words: *experimental theatre; critical practice; embodiment; performance-site; habitus.*

Introducere – de la experiment estetic la intervenție critică

Teatrul experimental continuă să ocupe un loc esențial în câmpul artelor performative contemporane, nu prin spectaculozitatea formelor sale, ci prin capacitatea de a interoga condițiile de producere a experienței, ale corpului și ale subiectivității. Așa cum observa Peter Brook, teatrul devine viu atunci când spațiul, corpul și relația sunt reconfigurate din interiorul practicii (Brook, 1968). În contextul unei modernități târzii marcate de accelerare tehnologică, standardizare și consum rapid al formelor, experimentul teatral nu mai poate fi înțeles exclusiv ca opțiune estetică marginală, ci ca practică critică. Ieșirea din dramaturgia liniară și din structurile reprezentative clasice, descrisă în teoria teatrului postdramatic, nu este doar o mutație formală, ci una care afectează modul de producere a sensului și al experienței (Lehmann, 2006). În acest sens, teatrul experimental intervine asupra raportului dintre corp, timp, comunitate și instituție.

Prin „practică critică" înțelegem aici o formă de acțiune artistică ce intervine asupra modurilor de percepție, asupra dispozițiilor corporale și asupra cadrelor instituționale care structurează experiența contemporană. Teatrul experimental nu se limitează la contestarea convențiilor teatrale, ci pune în discuție relația dintre corp, timp, comunitate și instituție.

Articolul de față propune o lectură interdisciplinară a teatrului experimental, articulând trei axe teoretice majore: analiza sociologică a habitusului, fundamentul fenomenologic al întrupării și teoria dispozitivului. Aceste axe converg într-o interpretare a experimentului teatral ca *anti-dispozitiv de durată*[1], capabil să susțină o practică critică orientată spre experiență, proces și transformare lentă.

1. *Habitusul* contemporan și criza experienței

Analizele sociologice ale modernității târzii descriu individul ca fiind marcat de instabilitate identitară, accelerare și oboseală structurală. „Modernitatea lichidă" produce indivizi adaptați provizoratului și flexibilității forțate, în timp ce societatea performanței transformă presiunea externă în auto-exploatare. În această paradigmă a fluidității absolute, reperele stabile se dizolvă, forțând subiectul contemporan să își reconfigureze permanent identitatea și legăturile sociale pentru a supraviețui pieței muncii și imperativelor economice. Zygmunt Bauman surprinde această dinamică a precarității și a adaptabilității permanente, subliniind:

> Condițiile în care acționează membrii societății se schimbă mai repede decât au nevoie modurile de acțiune pentru a se consolida în obiceiuri și rutine. Lichiditatea vieții și cea a societății se alimentează și se întrețin reciproc. Viața lichidă, la fel ca societatea lichidă, nu-și poate menține forma și nici nu-și poate păstra parcursul pe termen lung.
>
> Bauman 2000, 1

Această flexibilitate forțată și fluidizare a structurilor sociale nu doar că fragilizează raporturile interumane, dar mută centrul de greutate al controlului direct în interiorul psihicului individual. Trecerea de la o societate disciplinară – bazată pe constrângere, interdicție și zidurile instituțiilor de reeducare – la o societate guvernată de iluzia libertății și a realizării personale culminează cu un proces profund de alienare. Presiunea externă exercitată istoric de instanțele de putere este asimilată benevol de către individ, devenind un mecanism intern de distrugere, după cum explică filosoful Byung-Chul Han:

> Societatea performanței din secolul al XXI-lea nu mai este o societate disciplinară, ci o societate a realizării. Locuitorii săi nu mai sunt «subiecți ai ascultării», ci «subiecți ai realizării». Ei sunt antreprenori ai propriului sine. [...] Subiectul performanței se au-

[1] Conceptul este o ipoteză proprie de interpretare și o construcție conceptuală originală, aflate la intersecția dintre teoriile socio-filosofice ale controlului și practicile radicale ale teatrului experimental de laborator. Acesta va fi detaliat ulterior, în studiul de față.

> todeclară liber, dar în realitate el este sclavul propriei sale dorințe de optimizare. El se exploatează pe sine însuși de bunăvoie, fără un stăpân vizibil.
>
> Han 2015, 8-9

Astfel, criza modernității târzii se definește prin această fuziune paradoxală: pe de o parte, individul descris de Bauman navighează un mediu instabil, lipsit de plase de siguranță, fiind obligat să rămână „ușor" și adaptabil; pe de altă parte, el devine propriul său „torționar" (în termenii lui Byung-Chul Han), prăbușindu-se sub povara unei libertăți convertite în auto-exploatare epuizantă (*burnout*).

Conceptul de *habitus*, formulat de Pierre Bourdieu, permite înțelegerea modului în care aceste presiuni sociale sunt interiorizate sub forma unor dispoziții durabile care structurează percepțiile, gesturile și reacțiile indivizilor. *Habitusul* funcționează ca o structură ce încorporează istoria și relațiile de putere direct în reacțiile fizice și mentale reflexe ale individului, transformând determinările sociale în automatisme biologice, după cum explică sociologul francez:

> Condiționările asociate unei clase particulare de condiții de existență produc habitusuri, sisteme de dispoziții durabile și transpozabile, structuri structurate predispuse să funcționeze ca structuri structurante, adică ca principii generatoare și organizatoare de practici și de reprezentări care pot fi obiectiv adaptate scopului lor fără să presupună țintirea conștientă a unor fine și nici stăpânirea intenționată a operațiilor necesare pentru a le atinge.
>
> Bourdieu 1980, 88)

Acest proces de „somatizare a socialului" înseamnă că structurile obiective ale lumii se înscriu adânc în schemele noastre de percepție și apreciere, devenind o a doua natură: „Habitusul, istorie încorporată, făcută natură și prin aceasta uitată ca istorie, este prezența activă a întregului trecut din care este produsul: el este cel care dă practicilor conformitatea lor obiectivă și regularitatea lor în afara oricărei referiri la norme juridice" (Bourdieu 1980, 88).

În această cheie de lectură, *habitusul* contemporan devine unul al productivității, deoarece corpul este educat strict pentru eficiență, atenția este fragmentată de fluxurile tehnologice rapide, iar interioritatea este des ignorată prin externalizarea continuă a experiențelor. Presiunile productivității și accelerării din modernitatea târzie nu mai rămân simple directive externe, ci sunt asimilate de individ prin acest mecanism de încorporare, transformându-se în dispoziții corporale cotidiene care dictează o postură mereu alertă, o grabă structurală și o incapacitate reflexă de oprire sau contemplare.

Habitusul contemporan este unul hibrid, alcătuit din rețele digitale, instituții birocratizate și piețe culturale competitive, în care experiența este supusă criteriilor de predictibilitate, calcul și control. Această logică hiper-raționalizată, extinsă de la industria fast-food la întreaga cultură contemporană, reconfigurează profund interacțiunile sociale și instituționale prin impunerea unei eficiențe de tip industrial. George Ritzer analizează

acest fenomen sub numele de *McDonaldizare*, identificând dimensiunile sale structurale care transformă realitatea cotidiană într-un mecanism strict predictibil și cuantificabil:

> Eficiența înseamnă alegerea mijloacelor optime pentru atingerea unui scop dat. [...] Într-o societate McDonaldizată, oamenii își doresc rar sau niciodată să descopere singuri cel mai bun mijloc pentru a realiza ceva. În schimb, ei se bazează pe mijloacele optime predeterminate, descoperite anterior și încorporate în regulamente, tehnologii și structuri instituționale.
>
> Ritzer 1993, 36

Căutarea obsesivă a eficienței se îmbină cu standardizarea totală a experiențelor, reducând imprevizibilul și eliminând singularitatea trăirilor umane în favoarea unor tipare sigure și ușor de reprodus. În acest context profund tehnologizat și ghidat de imperativul calculabilității, unde cantitatea înlocuiește calitatea experienței, teatrul experimental nu mai concurează pur și simplu cu alte forme de spectacol sau cu industriile de divertisment, ci cu însăși incapacitatea structurală a individului contemporan de a rămâne prezent în durată.

2. Corpul viu și întruparea. Fundament fenomenologic

Dincolo de analiza sociologică a *habitusului*, devine necesară o clarificare a statutului corpului ca loc al experienței nemediate. Filosofia întrupării formulată de Michel Henry oferă un cadru esențial pentru a înțelege dimensiunea ontologică a practicii teatrale. Gânditorul francez propune o schimbare a perspectivei față de tradiția filozofică occidentală care a conceptualizat corpul prin prisma vizibilității sale, reducându-l la un simplu obiect în lume. Pentru Michel Henry, accesul la adevărata noastră realitate corporală nu se face prin exterioritate, ci printr-o experiență internă, radical imanentă:

> Întruparea nu înseamnă deloc că avem un corp, că suntem o bucată de materie unită într-un mod misterios cu un spirit, sau că acest corp este un obiect în lume, o realitate materială printre altele, pe care o putem atinge și vedea. Întruparea înseamnă că noi suntem carne, iar această carne este definită în mod originar prin faptul că se simte pe sine, că se auto-afectează în mod constant în patosul său interior.
>
> Henry 2000, 8

Pentru Henry, viața nu este accesibilă în mod primordial prin reprezentare, imagine sau vizibilitate, ci prin auto-afectare: viața se simte pe sine în imanență, într-o coincidență absolută cu propriile sale stări afective. Distincția fundamentală dintre corpul-obiect (*le corps*), supus privirii, analizei anatomice și măsurii exterioare, și corpul-subiect sau carnea vie (*la chairsarx*) permite înțelegerea corpului ca loc al trăirii imediate, anterior oricărei medieri simbolice sau lingvistice: „Viața se experimentează pe sine însăși fără nicio distanță, în imanența radicală a auto-afectării sale. Ea nu se vede pe sine din exterior, în lumina lumii; ea se simte pe sine în căldura și suferința propriei sale

prezențe. Această experiență interioară a cărnii este anterioară oricărei priviri, oricărui gând și oricărei reprezentări" (Henry 2003, 54).

În modernitatea târzie, această dimensiune profundă a întrupării este sistematic marginalizată și reprimată. Într-o cultură dominată de ecrane, tehnologie și imperativul randamentului, corpul este golit de consistența sa ontologică, fiind redus la o funcție biologică, la un instrument de performanță economică sau la o simplă imagine estetică hipervizibilă, în timp ce adevărata experiență trăită este complet exteriorizată și alienată. În acest context, teatrul experimental poate fi înțeles ca o practică critică de reactivare a întrupării și a cărnii vii. Prin suspendarea radicală a finalității productive, prin reintroducerea duratei lungi a repetițiilor și prin expunerea deliberată a corpului actorului la vulnerabilitate, oboseală și prezență brută, practica scenică estompează circumstanțele alienante ale contemporaneității.

3. De la dispozitiv la anti-dispozitiv

Pentru a înțelege funcția critică a teatrului experimental în context social și instituțional, este necesară raportarea la teoria dispozitivului. Michel Foucault definește dispozitivul ca o rețea heterogenă, un ansamblu de practici, discursuri și instituții care organizează strategic câmpul comportamentelor, al relațiilor de putere și al producției de subiectivitate. Dispozitivul are o funcție strategică dominantă, apărând ca un răspuns la o urgență istorică și socială precisă:

> Prin acest termen, încerc să desemnez un ansamblu net heterogen, ce cuprinde discursuri, instituții, amenajări arhitecturale, decizii regulamentare, legi, măsuri administrative, enunțuri științifice, propoziții filozofice, morale, filantropice; pe scurt: deopotrivă elemente scrise și nescrise. Dispozitivul în sine este rețeaua care se poate stabili între aceste elemente. [...] Prin dispozitiv, înțeleg un soi de tip de formațiune care, la un moment istoric dat, a avut ca funcție majoră aceea de a răspunde unei urgențe. Dispozitivul are deci o funcție strategică dominantă.
>
> Foucault 1994, 299-300

Giorgio Agamben extinde această noțiune, împărțind întreaga realitate în două mari categorii – ființele vii și dispozitivele în care acestea sunt capturate –, arătând că scopul mecanismelor contemporane este de a administra, orienta și guverna viața însăși. Pentru filosoful italian, dinamica capitalistă avansată produce o proliferare fără precedent de structuri de control care multiplică procesele de desubiectivizare. „Voi numi dispozitiv literalmente orice lucru care are, într-un fel sau altul, capacitatea de a captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla și asigura gesturile, conduitele, opiniile și discursurile ființelor vii" (Agamben 2007, 31-32). Sfera de acțiune a dispozitivelor depășește cu mult perimetrul clasic al instituțiilor de izolare și disciplinare (cum ar fi închisorile, azilele, școlile sau structurile industriale), iar în rețeaua controlului modern sunt integrate deopotrivă obiectele cotidiene, tehnologiile de comunicare precum computerele și telefoanele mobile, practicile culturale, sistemele de gândire și, în ultimă instanță,

limbajul însuși, toate funcționând ca instrumente de capturare și modelare a existenței umane.

La o analiză atentă, observăm că aceste mecanisme nu mai acționează doar coercitiv din exterior, sub forma unor interdicții instituționale clasice, ci sunt asimilate profund și interiorizate ca reflexe automate de către indivizi. Prin acest proces subtil de internalizare, dispozitivele devin parte constitutivă a *habitusului* contemporan, determinând o auto-reglare permanentă a persoanei.

Prin opoziție, anti-dispozitivul nu desemnează o absență a structurii, ci o formă de organizare care suspendă funcțiile dominante ale dispozitivului: controlul, predictibilitatea și finalitatea productivă. Anti-dispozitivul creează spații de încetinire și deschidere, în care experiența este orientată spre proces, nu spre rezultat. Laboratorul teatral funcționează ca un *anti-dispozitiv* tocmai pentru că redeschide accesul la viața trăită în imanența ei originară, permițându-i corpului să redevină un loc al întâlnirii autentice și al auto-afectării pure, sustras logicii spectacolului de consum și standardizării sociale, așa cum vom detalia în continuare.

4. Experimentul teatral ca anti-dispozitiv de durată

Experimentul teatral funcționează ca *anti-dispozitiv* atunci când refuză consumul rapid al formelor, când intervine lent asupra *habitusului*, dezactivând reflexele performative și reintroducând atenția, prezența și timpul trăit. *Anti-dispozitivul de durată* nu produce transformări spectaculoase, ci reconfigurează lent raporturile dintre corp, timp și comunitate. Această ipoteză este anticipată de teoria laboratorului teatral formulată de Jerzy Grotowski și Eugenio Barba, unde procesul este privilegiat în raport cu produsul comercial, iar practica pe termen lung devine o formă riguroasă de cercetare fenomenologică.

Pentru Jerzy Grotowski, fundamentarea teatrului ca spațiu de rezistență la mecanizarea societății contemporane pornește de la eliminarea elementelor decorative exterioare (decor, costume elaborate, lumini spectaculoase) și concentrarea exclusivă pe tehnica actorului și pe nucleul viu al relației umane. În viziunea sa, antrenamentul și repetiția lungă nu urmăresc acumularea de abilități de tip produs, ci eliminarea rezistențelor psihofizice, transformând teatrul într-un act de cunoaștere profundă prin corp:

> Prin eliminarea treptată a tot ceea ce este de prisos, descoperim că teatrul poate exista fără costume și fără decoruri speciale, fără muzică de fundal, fără efecte de iluminare și chiar fără un spațiu scenic separat. [...] Acest lucru lasă actorul în deplină vulnerabilitate și prezență. Teatrul pe care îl propunem este un teatru sărac, un teatru orientat nu spre acumulare, ci spre procesul de auto-descoperire și disciplină fizică absolută, unde actul performativ devine o formă de cercetare a limitelor umane.
>
> Grotowski 1968, 19-20

Eugenio Barba extinde această cercetare prin conceptul de *antropologie teatrală*, definind laboratorul ca o micro-cultură sau o comunitate nomadă ce își construiește propriile reguli de funcționare, sustrase eficienței dictate de industriile culturale. În cadrul trupei „Odin Teatret", „gândirea corporală" și tehnicile extra-cotidiene ale corpului devin instrumente de destructurare a *habitusului* social automatizat. Barba subliniază valoarea procesului și a tehnicii pre-expresive care forțează o prezență pură, dincolo de logica reprezentării liniare:

> Laboratorul nu este doar un loc pentru pregătirea spectacolelor, ci este, în primul rând, un spațiu al culturii de grup, un mod de viață care folosește teatrul ca pe un instrument de cercetare existențială și politică. [...] Tehnicile corporale extra-cotidiene pe care le studiem în antropologia teatrală nu caută realismul sau eficiența cotidiană; dimpotrivă, ele alterează echilibrul normal, încetinesc timpul și măresc densitatea prezenței actorului, transformând corpul într-un loc al rezistenței active împotriva automatismelor percepției.
>
> Barba 1995, 12-14

Astfel, așa cum am anticipat în acest studiu, experimentul teatral nu reprezintă o simplă excepție estetică sau o inovație formală pasageră, ci se instituie ca o infrastructură fragilă, dar tenace, de rezistență culturală și cunoaștere întrupată. Prin dezafectarea rolului tradițional al spectatorului-consumator și prin izolarea deliberată în interiorul duratei laborioase a procesului de lucru, teatrul ca *anti-dispozitiv* reușește să elibereze individul de mecanismele controlului social, oferind corpului posibilitatea de a-și recupera alteritatea, vulnerabilitatea și imanența vieții trăite.

5. *Small Partnership* UNAGE – Danemarca ca anti-dispozitiv de durată

Proiectul de tip *Small Partnership* dezvoltat între Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași și parteneri artistici din Danemarca, cu implicarea regizoarei Carolina Pizarro, ilustrează concret funcționarea experimentului teatral ca anti-dispozitiv de durată.

Dincolo de cadrul administrativ al cooperării internaționale, proiectul a creat un spațiu de lucru recurent, orientat spre proces, cercetare corporală și experiment scenic. Accentul nu a fost pus pe produsul artistic finit, ci pe durata repetiției, pe întâlnirea dintre practici pedagogice diferite și pe negocierea continuă a sensului.

Prin suspendarea logicilor instituționale ale evaluării și eficienței, acest parteneriat a funcționat ca un anti-dispozitiv pedagogic, intervenind asupra habitusului participanților ca anti-dispozitiv pedagogic. Studenți și profesori au fost plasați într-un cadru de cercetare comună, în care corpul a devenit principalul loc al reflecției.

6. Dimensiunea pedagogică a practicii critice

Pedagogia care se conturează în acest context este una profund experiențială, indisolubil legată de logica structurală a laboratorului teatral. Relația dintre profesor și student este complet reconfigurată, nu prin dizolvarea utopică a rolurilor instituționale, ci prin suspendarea temporară a mecanismelor evaluative coercitive, a normativității rigide și a finalităților standardizate impuse de birocrația universitară contemporană. Învățarea nu mai este abordată ca o simplă asimilare abstractă sau teoretică de informații, complet separată de trăirea nemediată, ci se transformă într-o dinamică imersivă, idee dezvoltată de Eugenio Braba, care subliniază că pedagogia laboratorului nu urmărește transmiterea mecanică a unui repertoriu sau a unor rețete de succes specifice teatrului de consum, ci protejarea unui nucleu de libertate interioară și de rigoare etică, elemente capabile să redefinească statutul tânărului artist în raport cu societatea. În viziunea sa, laboratorul teatral depășește funcția restrictivă a unui spațiu dedicat însușirii unei profesii sau producției pragmatice de spectacole, configurându-se ca un perimetru pedagogic și o formă de micro-cultură axată pe identificarea sensului și pe rezistență existențială. În această paradigmă educațională, dezvoltarea cunoștințelor este bazată pe ucenicie directă și pe coabitarea într-o temporalitate comună. Prin urmare, rigoarea antrenamentului fizic și mental nu mai este percepută ca o constrângere exterioară, ci ca un vector de eliberare a potențialului energetic profund al performerului, convertind practica scenică curentă într-o veritabilă investigație de ordin existențial (Barba 1995, 182-183).

Anti-dispozitivul pedagogic favorizează astfel o transformare lentă și organică a dispozițiilor corporale și perceptive ale studenților, înlocuind eficiența imediată a formării de tip industrial (orientată exclusiv spre integrarea rapidă pe piața muncii) cu aprofundarea sistematică a experienței de sine. Această mutație structurală se opune direct logicii mercantile a modernității târzii, care tinde să transforme educația artistică într-o linie de asamblare a unor produse culturale predictibile. Prin dezactivarea presiunii exercitate de evaluarea continuă și cuantificabilă, procesul de repetiție și antrenamentul corporal extensiv își recapătă densitatea temporală. Învățarea se contopește cu trăirea, permițând corpului studentului să nu mai funcționeze ca un simplu instrument docil executant, ci ca o „carne vie" ce chestionează, înțelege și problematizează realitatea din interiorul actului performativ. Practica artistică se instituie, în mod definitiv, ca o infrastructură fragilă, dar radicală, de producție a cunoașterii întrupate.

7. Performance-site-ul ca anti-dispozitiv: cazul Anatomia unei femei

Proiectul *Anatomia unei femei* constituie un studiu de caz relevant pentru înțelegerea modului în care teatrul experimental poate funcționa ca *anti-dispozitiv performativ de durată*, prin modul specific de articulare a spațiului, corpului și temporalității. Performance-ul nu este conceput ca un eveniment punctual, ci ca un proces instalativ și relațional, în care spațiul devine co-autor al experienței.

Spre deosebire de scena convențională, spațiul ales – atelierul de ceramică – nu este un container neutru, ci un mediu deja încărcat material, simbolic și afectiv. Obiectele

ceramice, urmele muncii manuale, fragilitatea și greutatea materiei participă activ la dramaturgia performance-ului. Astfel, spațiul nu este „ocupat" de teatru, ci activat prin prezență corporală, gest și durată. Această strategie suspendă funcția reprezentativă a scenei și transformă spațiul într-un mediu de experiență.

În termenii teoriei dispozitivului, performance-site-ul funcționează prin dezactivarea logicilor clasice de organizare a spectacolului: frontalitate, delimitare clară performer-spectator, succesiune narativă și finalitate productivă. În arhitectura teatrului tradițional, scena, lojele și fotoliile fixe acționează ca elemente ale unui dispozitiv panoptic și disciplinar, menit să capteze atenția, să normalizeze reacțiile publicului și să reducă actul artistic la un bun de consum predictibil. Atunci când o producție experimentală mută evenimentul în spații neconvenționale (cum ar fi un atelier de ceramică), ea realizează ceea ce Giorgio Agamben numește o operație de profanare. A profana înseamnă a sustrage un obiect, un spațiu sau o practică din sfera sacră (sau exclusivă) a puterii și a utilității economice, pentru a le reda uzului liber al oamenilor. Pentru filosoful italian, dezactivarea dispozitivului nu implică distrugerea lui mecanică, ci neutralizarea funcției sale de control, deschizând calea către o nouă dimensiune a posibilităților (Agamben 2007, 41-43).

Prin prisma acestei conceptualizări, performance-site-ul constituie un anti-dispozitiv critic ce suspendă direct mecanismele alienante descrise de Agamben. În locul structurilor rigide și coercitive, se construiește o configurație spațială și temporală complet deschisă, în care receptorul este smuls din pasivitatea sa structurală de consumator. Spectatorul este invitat să circule liber prin spațiu, să își selecteze unghiurile de vizibilitate, să aleagă nivelul de proximitate fizică față de performeri, să rămână cufundat în acțiune sau să plece, fără a fi constrâns de un parcurs prestabilit sau de o logică narativă liniară. Această dinamică subminează capacitatea dispozitivului de a mai „captura și administra viața", transformând reprezentația dintr-un produs cultural standardizat într-o experiență unică, imprevizibilă și profund întrupată, generată nemediat la intersecția dintre corp, timp și comunitate.

8. Corpul ca spațiu de întrupare, memorie și habitus corporal

În *performance-site*-ul *Anatomia unei femei*, corpul performerului nu este un simplu purtător de rol sau un instrument de execuție a unei partituri dramatice predeterminate, ci devine locul central al *întrupării unei memorii afective* intense, în care experiența trăită nemediat este convertită în materie scenică brută. Gesturile nu sunt stilizate sau construite artificial pentru a asigura o lizibilitate maximă în sensul teatrului de reprezentare și nici nu răspund criteriilor de eficiență dramatică specifice liniarității narative comerciale. Dimpotrivă, ele decurg organic dintr-o relație fizică directă cu obiectele (cum sunt lutul și elementele din atelierul de ceramică), cu topografia specifică a spațiului și cu propria istorie corporală sedimentată.

Această abordare fenomenologică aplicată scenei este profund consonantă cu filosofia întrupării formulată de Michel Henry, pentru care adevărul ultim al experienței uma-

ne nu se situează în reprezentare, în imagine sau în vizibilitatea exterioară a lumii, ci în auto-afectare, adică în modul radical în care viața se simte pe sine în imanența sa absolută. Distincția dintre corpul-obiect expus privirii și carnea vie trăită din interior subliniază reîntoarcerea la prezența pură (Henry 2000, 8)

Memoria afectivă activată în laboratorul performativ nu trebuie înțeleasă însă ca o dimensiune strict individuală, psihologizantă sau izolată de lume. Ea se constituie și se manifestă activ sub forma unui *habitus corporal*, în sensul sociologic definit de Pierre Bourdieu: un ansamblu de dispoziții durabile și transpozabile încorporate, rezultate din istorii și condiționări sociale profund interiorizate, care structurează în mod reflex percepțiile, gesturile, posturile și reacțiile cotidiene ale subiectului, fără a presupune o intenționalitate deplin conștientizată sau o țintire deliberată a unor scopuri (Bourdieu 1980, 88).

Dramaturgia performance-ului pornește dintr-un material autobiografic asumat, însă acesta nu este expus ca act confesiv direct, ci supus unui proces de *stilizare și ficționalizare*. Biograficul funcționează ca materie primă, nu ca finalitate: experiența personală este decuplată de identitatea autorului și reconfigurată într-o realitate scenică tulburător de cotidiană, ușor recognoscibilă pentru spectatorii aflați în proximitatea performance-ului. În acest fel, autobiograficul nu izolează, ci deschide un câmp de identificare și rezonanță.

În *Anatomia unei femei*, acest material autobiografic este filtrat tocmai prin *habitusul încorporat*: gesturile, raportarea la obiecte, ritmurile corporale și formele de retragere sau rezistență nu exprimă o identitate individuală excepțională, ci manifestă o istorie socială interiorizată. Ficționalizarea nu anulează realul, ci îl face vizibil ca structură de viață cotidiană, permițând spectatorului să recunoască în corpul performerului propriile sale automatisme, frici și condiționări.

Această strategie evită atât exhibarea intimistă, cât și simbolizarea abstractă. Dramaturgia se construiește prin gesturi simple, obiecte recognoscibile și situații aparent banale, care activează o *memorie afectivă colectivă.* Disconfortul produs nu derivă din excepțional, ci din familiaritate: din apropierea excesivă dintre scenă și viață. Obiectele utilizate – rochia de mireasă, de lut, materialele ceramice – nu funcționează ca recuzită simbolică, ci ca *declanșatori afectivi*, devenind medii de relație între corp și materie.

Prin această combinație de autobiografic ficționalizat, habitus corporal și materialitate, *Anatomia unei femei* dezactivează mecanismele clasice ale reprezentării dramatice și suspendă distanța confortabilă dintre performer și spectator. Autobiograficul devine astfel un instrument al *anti-dispozitivului performativ*: nu pentru a produce identificare narativă, ci pentru a intensifica realul și a expune fragilitatea existenței cotidiene. Performance-ul nu spune o poveste de viață, ci creează o *condiție de experiență*, în care spectatorul este invitat să-și confrunte propriile rutine afective și corporale.

Teatrul experimental se configurează ca practică critică în sens tare: o intervenție asupra modului în care corpul este produs social, trăit afectiv și reînvățat ca loc al

experienței vii. Prin această articulare a autobiograficului ficționalizat cu habitusul corporal și cu funcționarea anti-dispozitivului performativ, *Anatomia unei femei* depășește statutul unui demers artistic singular și se inserează într-o problematică mai amplă a teatrului experimental contemporan. Performance-site-ul devine un cadru de investigare a modului în care structurile sociale sunt interiorizate, trăite și, temporar, suspendate prin practică scenică. Astfel, cazul analizat nu funcționează ca ilustrație particulară, ci ca probă a unei teze generale: aceea că teatrul experimental poate opera ca infrastructură critică de durată, capabilă să intervină asupra experienței, pedagogiei și organizării instituționale a practicii artistice.

9. Temporalitatea procesului și refuzul produsului

Un element esențial al *anti-dispozitivului performativ* este raportul cu timpul. *Anatomia unei femei* este concepută programatic ca un *work-in-progress* permanent – reluat, ajustat și reconfigurat în funcție de specificul fiecărui context spațial și uman, fără a aspira vreodată la fixarea într-o formă definitivă, imuabilă. Această instabilitate asumată radical intră în contradicție directă cu așteptările instituționale și birocratice ale modernității târzii, care solicită un produs artistic finit, predictibil, cuantificabil și, prin urmare, ușor evaluabil prin grile administrative de tip industrial.

Prin repetare continuă, revenire obsesivă asupra acelorași nuclee de acțiune și transformare organică lentă, *performance*-ul reușește să secrete o temporalitate extinsă, profund dilatată, care se înscrie structural în logica laboratorului teatral radical fundamentat de Jerzy Grotowski. În această sferă a „teatrului sărac", antrenamentul fizic și repetiția lungă nu sunt subordonate fabricării rapide a unui spectacol de divertisment; din contră, accentul cade pe procesul de lucru neîntrerupt, pe cercetarea riguroasă a limitelor corporale și pe densitatea relației interumane dintre participanți, rezultatul final fiind deposedat de miza sa mercantilă (Grotowski 1968, 19-21).

Durata extinsă și non-productivă este absolut esențială pentru funcționarea intimă a teatrului ca *anti-dispozitiv* critic. Într-o cultură guvernată de accelerare și de consumul instantaneu de imagini, extinderea timpului permite dezactivarea reflexelor automate de consumator ale publicului. Ea deschide un spațiu de experiență imersivă în care subiectul nu mai este presat de imperativele eficienței cognitive sau sociale să „înțeleagă" narativ, să clasifice sau să judece rapid ceea ce vede, ci este forțat să își recupereze capacitatea de a rămâne prezent în durată.

10. Dimensiunea pedagogică și comunitară a anti-dispozitivului

Performance-site-ul funcționează simultan ca spațiu artistic și pedagogic. Implicarea studenților și a colaboratorilor în procesul de creație transformă *performance*-ul într-un cadru de învățare întrupată, în care cunoașterea nu este transmisă discursiv, ci experimentată. Această pedagogie a prezenței reconfigurează ierarhiile clasice profesor-student și introduce un mod de lucru bazat pe proximitate, vulnerabilitate și atenție reci-

procă. Practica artistică devine astfel formă de cercetare, iar cercetarea – experiență trăită. În acest context, anti-dispozitivul nu este doar o strategie estetică, ci una etică și pedagogică, care intervine asupra *habitusului* participanților.

Concluzii. Teatrul ca practică critică

Analiza teatrului experimental din perspectiva sociologică a *habitusului,* a filosofiei întrupării și a teoriei dispozitivului, susținută de cazul Anatomia unei femei ca *performance*-site, permite o reconfigurare a modului în care este înțeleasă practica experimentală contemporană. Într-un context dominat de accelerare și standardizare, experimentul teatral se afirmă ca practică critică, capabilă să intervină asupra condițiilor de producere a experienței.

Conceptul de anti-dispozitiv de durată oferă un cadru teoretic pentru înțelegerea proiectelor care suspendă logica productivității și privilegiază procesul, corpul și durata. *Small Partnership*-ul UNAGE – Danemarca ilustrează modul în care cooperarea artistică poate deveni infrastructură critică pentru cercetare, pedagogie și cunoaștere întrupată.

Teatrul experimental nu este, în această perspectivă, o formă marginală, ci o necesitate critică: un spațiu în care corpul este reînvățat să fie prezent, iar experiența – să fie trăită.

Cazul *Anatomia unei femei* demonstrează că teatrul experimental poate funcționa ca anti-dispozitiv de durată, capabil să intervină asupra mecanismelor de standardizare, accelerare și instrumentalizare a experienței. Prin activarea spațiului, centralitatea corpului viu și refuzul produsului finit, *performance-site*-ul creează o breșă în logica dominantă a culturii performanței.

Teatrul, în această formă, nu mai este un spațiu al reprezentării, ci unul al întrupării, căci pune accent pe experiență, nu pe productivitate. Într-o societate saturată de dispozitive, teatrul experimental își revendică astfel funcția critică fundamentală: aceea de a reaminti corpului capacitatea de a simți, de a rezista și de a fi prezent în durată.

BIBLIOGRAFIE

AGAMBEN, Giorgio, 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages.

BARBA, Eugenio, 1995. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London & New York: Routledge.

BAUMAN, Zygmunt, 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

BĂLĂIȚĂ, Vasilica; PIZARRO, Carolina. *Anatomia unei femei.* Work in Progress. Proiect de cercetare artistică UNAGE – ERASMUS+, Iași, 2025. Performance site-specific aflat în dezvoltare. Înregistrare video (accesat 12 iunie2026) https://youtu.be/D1lSRPZv_Xw?si=EWPh_pN3wTszrHSF

BOURDIEU, Pierre, 1980. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FOUCAULT, Michel, 1994. *Dits et écrits. Tome III: 1976-1979*. Paris: Éditions Gallimard.
GROTOWSKI, Jerzy, 1968. *Towards a Poor Theatre*. London & New York: Routledge.
HAN, Byung-Chul, 2015. *The Burnout Society*. Stanford: Stanford University Press.
HENRY, Michel, 2000. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions du Seuil.
HENRY, Michel, 2003. *Phénoménologie de la vie. Tome I: De la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
RITZER, George, 1993. *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.

.

© Vasilica Bălăiță, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).