Teatrul ca hiper-mediu: experiment și rezistență critică după postdramatic

DOI : 10.46522/S.2026.01.19

Elena TUDORACHE
MA Student, National University of Theatre and Film "I.L. Caragiale", Bucharest
elenaandra1234@yahoo.com

Abstract: Theatre as Hyper-Medium: Experiment and Critical Resistance After the Postdramatic

This article examines the limits of postdramatic theatre as a critical paradigm in the context of contemporary hypermedial culture. While postdramatic strategies such as fragmentation, anti-representation and perceptual dramaturgy initially functioned as modes of aesthetic rupture, they have increasingly become institutionalized and normalized. In response to this shift, the study proposes a conceptual reorientation of contemporary theatre as a hyper-medium: a capable of integrating, redistributing, and critically exposing other media rather than merely representing content. Drawing on media ecology and theories of remediation, the article analyzes how theatrical hypermediation produces friction between corporeal presence, technological mediation and temporal regimes. Through selected examples of contemporary performance practices, the study argues that theatrical experiment today should be understood not as formal innovation for its own sake, but as a form of critical resistance to hyper-visibility, acceleration, and the logic of cultural consumption.

Key words: *postdramatic theatre; hypermediality; hyper-medium; theatrical experiment; critical resistance.*

Conceptul de teatru postdramatic, formulat de Hans-Thies Lehmann în volumul *Teatrul postdramatic*, a devenit unul dintre cadrele teoretice dominante pentru analiza practicilor scenice care contestă supremația dramaturgiei textuale. Prin deplasarea accentului de la narațiune și reprezentare către performativitate, corporalitate și configurații perceptive, această paradigmă a oferit un limbaj analitic adecvat pentru descrierea spectacolelor care funcționează dincolo de structurile dramatice clasice. Postdramaticul a fost gândit, în acest sens, nu ca un stil, ci ca o mutație a modului în care teatrul produce sens, relație și experiență (Lehmann 2009, 85-92).

Problema care se impune astăzi nu este validitatea istorică a acestei paradigme, ci capacitatea ei de a funcționa în continuare ca instrument critic. Așa cum observă Miruna Runcan în articolul „Teatrul postdramatic. O revizitare necesară" termenul „postdramatic" a ajuns să acopere un spectru foarte larg de practici scenice, pierzându-și precizia analitică și funcționând adesea ca o etichetă descriptivă generală, mai degrabă decât ca un concept capabil să discrimineze și să problematizeze diferențe structurale între formele teatrale contemporane (Runcan 2025). În această perspectivă, postdramaticul riscă

să devină un cadru explicativ autoreferențial, care confirmă fenomenele pe care le numește, fără a interoga critic condițiile culturale care le produc.

Această limitare devine vizibilă în mod particular în raport cu transformările generate de medierea tehnologică extinsă. Practicile teatrale contemporane funcționează într-un context marcat de *proliferarea* imaginilor digitale, a fluxurilor *live* și a dispozitivelor de vizualizare, care nu mai pot fi considerate simple instrumente scenice, ci structuri ce reorganizează economia percepției și a prezenței. Deși paradigma postdramatică recunoaște fragmentarea și simultaneitatea scenică, ea rămâne concentrată asupra suspendării reprezentării și a descentralizării textului, fără a conceptualiza sistematic „statutul medierii" ca problemă centrală a experienței teatrale.

Pornind de la această insuficiență teoretică, articolul prezent propune o reorientare a analizei teatrului contemporan prin conceptualizarea acestuia ca „hiper-mediu". Termenul este utilizat aici într-un sens derivat din teoriile ecologiei media și ale remedierii, formulate de Marshall McLuhan în „Să înțelegem media: extensiile omului" și dezvoltate ulterior de Jay David Bolter și Richard Grusin în „Remediation: Understanding New Media*"* (Mcluhan 2011; Bolter și Grusin 1998). Această perspectivă este asumată dintr-o poziționare dublă, situată la intersecția dintre practica regizorală și reflecția teoretică, în cadrul studiilor de teatru și performance. În acest sens, analiza nu opune teoria practicii scenice, ci le consideră domenii complementare, investigând modul în care experiența regizorală și cadrul teoretic se pot informa reciproc în înțelegerea funcției critice a teatrului contemporan. Conceptualizarea teatrului ca hiper-mediu deplasează astfel analiza de la descrierea formelor scenice către investigarea relațiilor mediale care structurează experiența teatrală.

În cadrul acestui studiu, noțiunea de „experiment" este înțeleasă nu ca simplă producere de forme noi sau ca abatere de la convențiile consacrate, ci ca mod de interogare critică a condițiilor de funcționare ale teatrului. Experimentul teatral nu desemnează, în acest sens, un surplus de inovație formală, ci o practică reflexivă care testează limitele reprezentării, ale percepției și ale medierii, punând în tensiune raportul dintre corp, tehnologie și timp. Importanța experimentului rezidă tocmai în capacitatea sa de a introduce discontinuități într-un context cultural dominat de accelerare, hiper-vizibilitate și consum rapid al experienței artistice. În acest cadru, experimentul devine mai puțin o promisiune a noului și mai degrabă o formă de rezistență critică față de normalizarea limbajelor și a mecanismelor perceptive. Contextul în care se înscrie acest articol este marcat de preocupările formulate în cadrul Conferinței Internaționale de Studii de Teatru și Performance, ediția a XXVI-a, organizată sub titlul „Theatre and Experiment. Reimagining the Performing Arts", de către Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, care propune o reexaminare a sensului experimentului în raport cu transformările actuale ale practicilor performative. Articolul de față se alătură acestei direcții de reflecție, investigând experimentul teatral nu ca strategie de diferențiere estetică, ci ca poziționare critică în raport cu regimurile culturale contemporane.

1. Paradigma postdramatică: definiție operațională și limite critice

Conceptul de teatru postdramatic, așa cum este formulat de Hans-Thies Lehmann în „Teatrul postdramatic", desemnează un ansamblu de practici scenice care se desprind de modelul dramaturgic clasic, centrat pe narațiune, conflict și dezvoltare cauzală. În această paradigmă, textul dramatic își pierde funcția de ax organizator al spectacolului, iar scena devine un câmp de relații performative în care imaginea, corpul, sunetul și spațiul sunt valorizate ca surse autonome de producere a sensului. Lehmann descrie această mutație prin conceptul de „dramaturgie a percepți-

ei", în care semnificația nu mai este transmisă linear, ci apare ca rezultat al expunerii spectatorului la configurații scenice simultane și eterogene (Lehmann 2009, 85-92).

Această redefinire a funcției teatrului implică nu doar o schimbare estetică, ci și una epistemologică. Teatrul postdramatic nu mai organizează experiența scenică în jurul reprezentării unei lumi ficționale coerente, ci propune situații performative în care sensul este fragmentar, instabil și dependent de poziționarea perceptivă a spectatorului. În acest context, spectatorul nu mai este un receptor al unei semnificații prestabilite, ci un participant activ într-un proces de configurare a atenției. Teatrul nu mai solicită interpretare în sens hermeneutic clasic[1], ci disponibilitate perceptivă și toleranță față de ambiguitate.

Deși această paradigmă a oferit un cadru teoretic productiv pentru analiza transformărilor teatrului de la sfârșitul secolului XX, limitele sale devin vizibile odată cu stabilizarea și reproducerea procedurilor postdramatice. Fragmentarea, colajul mediilor, suspendarea ficțiunii sau expunerea corporală, inițial gândite ca gesturi de ruptură față de convențiile teatrului dramatic, au devenit elemente recognoscibile ale unui limbaj scenic instituționalizat. Postdramaticul nu mai operează din exteriorul sistemului teatral, ci din interiorul acestuia, fiind predat, legitimat și reprodus ca normă estetică. Această observație este formulată explicit de Miruna Runcan în articolul „Teatrul postdramatic. O revizitare necesară", unde autoarea atrage atenția asupra caracterului extensiv și adesea imprecis al conceptului. Potrivit lui Runcan, postdramaticul tinde să funcționeze ca o „umbrelă" teoretică sub care sunt incluse practici foarte diferite, fără ca termenul să mai ofere criterii analitice ferme pentru diferențierea sau evaluarea lor critică (Runcan 2025). În acest sens, paradigma postdramatică riscă să devină autoreferențială: ea descrie fenomenele pe care le numește, dar nu mai problematizează suficient condițiile culturale și mediale care le fac posibile.

Un alt punct de blocaj al postdramaticului privește raportarea sa la medierea tehnologică. Deși Lehmann recunoaște prezența tehnologiilor și a mediilor multiple pe scenă, acestea sunt tratate în principal ca elemente ale fragmentării și simultaneității performative, nu ca structuri care reorganizează fundamental experiența percepției și a prezenței. În acest sens, paradigma postdramatică rămâne ancorată într-o critică a reprezentării, fără a dezvolta un cadru conceptual care să problematizeze sistematic statutul medierii ca dimensiune constitutivă a teatrului contemporan.

Această limitare devine relevantă în contextul practicilor scenice actuale, în care tehnologia nu mai funcționează ca simplu instrument sau suport estetic, ci ca infrastructură perceptivă. Imaginea digitală, fluxurile live, ecranele sau dispozitivele de captare nu doar completează scena, ci produc noi regimuri de prezență și vizibilitate. În aceste condiții, suspendarea reprezentării- (stra-

[1] Prin „sens hermeneutic clasic" se înțelege modelul tradițional de receptare a operei de artă, specific esteticii moderne și teoriei interpretării de tip umanist, conform căruia spectacolul teatral este conceput ca un text sau o structură de semnificații ce trebuie descifrată. În această perspectivă, actul receptării presupune un demers interpretativ coerent, orientat spre identificarea unui sens unitar, stabil și intențional, organizat în jurul unor categorii precum mesajul autorului, tema centrală, psihologia personajelor sau logica narativă. Interpretarea hermeneutică clasică pornește de la premisa că există un nucleu de semnificație ce poate fi înțeles și reconstruit prin interpretare, iar spectatorului îi revine rolul de a-l decoda printr-un efort cognitiv și reflexiv. Afirmația în care am plasat acest concept sugerează că teatrul contemporan se îndepărtează de acest model, nemaifiind construit ca obiect de interpretat, ci ca experiență fragmentară, deschisă, adesea refractară unei lecturi univoc.

tegie centrală a postdramaticului),- riscă să fie absorbită de logica hiper-vizibilității[2], pierzându-și potențialul critic. Fragmentarea și simultaneitatea, în loc să genereze fricțiune, pot reproduce experiența cotidiană a mediilor digitale, bazată pe supra-stimulare și atenție dispersată.

2. Teatrul ca hiper-mediu: delimitare conceptuală și funcție critică

Pentru a putea analiza practicile teatrale contemporane dincolo de limitele paradigmei postdramatice, este necesară o reconfigurare a statutului medial al teatrului. În acest sens, articolul propune o conceptualizare a teatrului ca hiper-mediu, nu ca simplu mediu autonom și nici ca sinteză armonioasă a mai multor arte, ci ca dispozitiv capabil să integreze, să redistribuie și să pună în tensiune alte medii. Această perspectivă deplasează analiza de la problema reprezentării către problema medierii, înțeleasă ca proces structural care organizează percepția, prezența și relațiile dintre elementele scenice.

Conceptul de hiper-mediu este utilizat aici într-un sens derivat din teoriile ecologiei media formulate de Marshall McLuhan și din noțiunea de „remediere", dezvoltată de Jay David Bolter și Richard Grusin. Pentru McLuhan, mediile nu funcționează ca simple canale de transmitere a unui conținut, ci ca structuri care modelează percepția și organizarea socială, celebrul său enunț conform căruia „mediul este mesajul" indicând faptul că forma mediului are un impact mai profund decât informația vehiculată (McLuhann 2011). Bolter și Grusin descriu relațiile dintre medii ca procese de remediere, în care noile medii absorb, reinterpretează și reconfigurează formele anterioare, încercând simultan să-și mascheze propriile mecanisme de funcționare (Bolter și Grusin 1998).

Aplicate teatrului contemporan, aceste perspective permit înțelegerea scenei nu ca spațiu de reprezentare sau ca loc de convergență a artelor, ci sub forma unui „câmp de relații mediale". Teatrul ca hiper-mediu nu „conține" alte medii și nu le subordonează unei sinteze estetice, ci le expune într-un raport de coexistență tensionată. Corpul actorului, imaginea digitală, sunetul procesat și fluxurile *live* nu sunt juxtapuse în vederea producerii unei unități formale, ci sunt forțate să negocieze un spațiu comun, în care niciun mediu nu deține controlul absolut asupra sensului.

Această negociere produce ceea ce poate fi descris drept fricțiune medială. Într-o cultură în care tehnologiile tind să devină transparente prin uz și familiaritate, teatrul ca hiper-mediu poate funcționa ca un dispozitiv de opacizare, făcând vizibile infrastructurile mediale care, în alte contexte, rămân invizibile. Prezența corpului viu, limitat și vulnerabil, intră astfel în contact cu logica fluidă, reproductibilă și accelerată a mediilor digitale, generând o discontinuitate care nu poate fi complet absorbită de regimurile tehnologice dominante.

Este important de subliniat că înțelegerea teatrului ca hiper-mediu nu implică o glorificare a tehnologiei și nici o orientare obligatorie către spectacole saturate de dispozitive digitale. Hipermediul nu este definit de cantitatea de tehnologie utilizată, ci de modul în care mediile sunt puse

[2] Prin *logica hiper-vizibilității* se înțelege un regim cultural specific mediilor digitale contemporane, caracterizat prin producerea și circulația continuă a imaginilor, expunerea permanentă a subiectului și valorizarea prezenței ca formă de vizibilitate. În acest context, a fi prezent echivalează cu a fi vizibil, iar vizibilitatea funcționează ca criteriu principal de validare simbolică. Hiper-vizibilitatea nu presupune transparență sau acces la sens, ci dimpotrivă, o saturație a imaginii care conduce la neutralizarea distanței critice și la dificultatea de a produce reflecție. Vizibilitatea nu mai operează ca mediere simbolică, ci ca performanță continuă a expunerii, integrată în logica accelerării și a consumului atențional.

în relație. Un spectacol minimalist poate funcționa ca hiper-mediu în aceeași măsură ca unul intens mediatizat, dacă este capabil să expună condițiile de producere a prezenței și percepției. Din această perspectivă, hiper-mediul desemnează o poziționare critică, nu o estetică recognoscibilă.

Această conceptualizare permite, totodată, o delimitare clară față de paradigma postdramatică. Dacă teatrul postdramatic a contestat primatul textului și al narațiunii, teatrul ca hiper-mediu contestă transparența medierii. El nu se limitează la suspendarea reprezentării, ci problematizează infrastructura care face reprezentarea posibilă. În acest sens, teatrul nu mai este doar un spațiu al performativității, ci un loc al reflecției mediale în timp real, în care mecanismele percepției sunt expuse și puse sub semnul întrebării.

Prin capacitatea sa de a produce fricțiune între corp și tehnologie, între prezență și imagine, teatrul ca hiper-mediu poate funcționa ca un contra-dispozitiv în raport cu logica hipervizibilității. În loc să intensifice imersiunea sau să accelereze fluxul experienței, el menține o distanță reflexivă, introducând întârzieri, discontinuități și opacități. Astfel, hiper-mediul teatral nu urmărește integrarea perfectă a mediilor, ci incompatibilitatea lor productivă, ca formă de rezistență critică față de regimurile culturale dominante.

3. Hiper-reprezentare și practici scenice contemporane: între expunere și fricțiune

Noțiunea de hiper-reprezentare desemnează un regim scenic specific contextului digital contemporan, caracterizat prin proliferarea și suprapunerea straturilor mediale, intensificarea vizibilității și multiplicarea punctelor de acces la imagine. Spre deosebire de reprezentarea mimetică tradițională, hiper-reprezentarea nu urmărește construirea iluziei, ci produce o saturație a prezenței, în care corpul, imaginea și dispozitivele tehnologice coexistă într-un regim de expunere continuă. În acest cadru, scena nu suspendă reprezentarea, ci o multiplică până la pierderea distanței critice.

În multe practici teatrale recente, această hiper-reprezentare se manifestă prin utilizarea simultană a ecranelor, a camerelor *live*, a proiecțiilor și a transmisiunilor în timp real, care dublează sau chiar substituie prezența fizică a performerilor. Actorul apare concomitent, atât sub forma corpului viu, cât și sub forma imaginii mediate, iar spectatorul este plasat într-un câmp perceptiv fragmentat, asemănător experienței cotidiene a mediilor digitale. În astfel de configurații, tehnologia nu mai funcționează ca instrument scenic, ci ca infrastructură perceptivă, organizând atenția și modul de acces la evenimentul teatral.

Un exemplu relevant îl constituie spectacolele-document care utilizează dispozitivele de filmare *live* pentru a expune simultan procesul performativ și mecanismele sale de producere. În aceste cazuri, scena devine un spațiu de hiper-vizibilitate, în care nimic nu mai este ascuns, iar actul teatral este prezentat ca flux de informații accesibile în timp real. Deși astfel de strategii pot funcționa inițial ca demistificare a convențiilor teatrale, ele riscă să reproducă logica platformelor digitale, bazată pe transparență totală, acces instantaneu și consum rapid al imaginilor.

Aceeași ambivalență poate fi observată în practicile performative care integrează rețele sociale, avataruri digitale sau prezențe virtuale. În aceste situații, identitatea scenică este fragmentată între corpul performerului și multiplele sale reprezentări mediate, iar subiectivitatea apare ca performanță distribuită. Spectacolul nu mai construiește o relație de identificare, ci expune mecanismele de producere a vizibilității și ale validării publice. Totuși, atunci când aceste mecanisme sunt preluate fără distanțare critică, scena riscă să devină un spațiu de confirmare a acelorași logici de expunere și auto-reprezentare care structurează mediul digital.

În contrast cu aceste forme de hiper-reprezentare neproblematizată, pot fi identificate practici scenice care utilizează tehnologia pentru a produce fricțiune, nu transparență. De exemplu, spectacolele care introduc decalaje între corp și imagine, întârzieri între acțiunea *live* și proiecția sa, sau incongruențe între sunet și sursa vizibilă, care destabilizează percepția și refuză integrarea fluentă a mediilor. În aceste cazuri, tehnologia nu amplifică vizibilitatea, ci o complică, făcând perceptibile limitele și incompatibilitățile dintre diferite regimuri de prezență. Un astfel de demers poate fi întâlnit în spectacolele unor colective precum Rimini Protokoll, exemplu deja foarte cunoscut și utilizat în astfel de contexte, dar util pentru a înțelege modul în care tehnologia poate fi integrată cu sens și fiind bazată pe o idee structurală din spate. În cazul lor, utilizarea mediilor digitale este adesea orientată spre expunerea condițiilor de producere a realității scenice, precum în cazul regizoarei Katie Mitchell, care folosește filmările *live* nu pentru a dubla acțiunea, ci ca mecanism de fragmentare a percepției și de problematizare a relației dintre prezență și reprezentare. În aceste contexte, spectatorul nu este invitat să consume imaginea, ci să navigheze prin tensiunea dintre corpul viu și medierea tehnologică.

Din perspectiva teatrului ca hiper-mediu, diferența dintre aceste practici nu este una de ordin tehnic, ci una structurală. Nu prezența tehnologiei este decisivă, ci modul în care aceasta este integrată în dispozitivul scenic[3]. Atunci când tehnologia este utilizată pentru a accelera experiența și a intensifica vizibilitatea, teatrul riscă să se alinieze logicii hiper-reprezentării. În schimb, atunci când mediile sunt puse într-o relație de incompatibilitate productivă, scena poate funcționa ca spațiu de reflecție critică asupra condițiilor contemporane ale percepției și subiectivității.

Prin urmare, hiper-mediul teatral nu se definește prin spectacolul tehnologic, ci prin capacitatea de a produce discontinuități perceptive. Exemplele discutate indică faptul că experimentul teatral relevant astăzi nu constă în adoptarea noilor tehnologii ca semn al actualității, ci în utilizarea lor pentru a expune și problematiza regimurile dominante ale vizibilității, transparenței și accelerării.

4. Subiectivitate, timp și experiment teatral: între accelerare și rezistență

Conceptualizarea teatrului ca hiper-mediu implică nu doar o reconfigurare a raportului dintre medii, ci și o reconsiderare a modului în care este înțeleasă subiectivitatea scenică și poziția spectatorului. În contextul unei culturi marcate de mediere tehnologică extinsă și de hiper-vizibilitate, subiectul nu mai poate fi gândit ca entitate autonomă, stabilă și coerentă, ci ca rezultat al unor rețele de relații mediale, sociale și tehnologice. Teoriile postumaniste oferă un cadru relevant pentru înțelegerea acestei mutații, în special prin critica subiectului umanist formulată de Rosi Braidotti în volumul *Postumanul*.

În această perspectivă, subiectul nu este definit prin interioritate sau identitate fixă, ci prin relaționalitate, devenire și distribuție. Aplicată teatrului contemporan, această mutație se reflectă în

[3] Noțiunea de *dispozitiv scenic* este utilizată aici într-un sens apropiat de conceptul de *dispositif* formulat de Michel Foucault, desemnând un ansamblu eterogen de elemente materiale, discursive și instituționale care organizează relațiile de putere, vizibilitate și cunoaștere (FOUCAULT 1980). Aplicată contextului teatral, noțiunea de dispozitiv scenic nu se referă la un simplu aranjament tehnic sau scenografic, ci la structura de mediere care condiționează modul în care sunt produse percepția, prezența și sensul. Dispozitivul scenic include spațiul, corpul performerilor, mediile tehnologice, regulile de vizibilitate și poziționare ale spectatorului, funcționând ca un cadru activ care face posibilă atât reproducerea, cât și problematizarea regimurilor dominante ale reprezentării și subiectivării.

destabilizarea figurii personajului și a identității scenice. Corpul performerului nu mai funcționează exclusiv ca suport al unei psihologii coerente, ci ca interfață între diferite regimuri de prezență: biologic, tehnologic, discursiv. Practicile scenice care integrează camere *live*, avataruri digitale sau fluxuri de date expun această fragmentare a subiectului, făcând vizibile condițiile de producere ale identității contemporane, mai degrabă decât reprezentarea unei conștiințe unitare.

Această transformare este inseparabilă de mutațiile temporalității. Cultura digitală este caracterizată de un timp accelerat, fragmentat și orientat spre actualizare continuă, în care atenția este permanent solicitată de stimuli concurenți. Așa cum observa Guy Debord în *Societatea spectacolului*, problema centrală nu este lipsa de informație, ci excesul ei, care conduce la pasivizare și pierderea distanței critice (DEBORD 2021, 12-15). Într-un cadru mai recent, Christopher Lasch descrie un proces similar prin analiza culturii narcisismului, în care subiectivitatea este orientată spre validare externă, expunere și performanță publică. Dacă la Debord excesul de informație conduce la spectaculizare și substituirea realității prin imagine, Christopher Lasch analizează consecințele acestui proces la nivelul subiectivității. În *Cultura narcisismului*, Lasch descrie emergența unui tip de subiect orientat spre validare externă, expunere și performanță publică, pentru care recunoașterea devine criteriu principal al existenței sociale. În acest cadru, vizibilitatea nu mai este un mijloc de comunicare, ci un scop în sine, iar identitatea este construită ca imagine supusă evaluării continue (LASCH 2023, 65–72).

În acest context, teatrul se află într-o poziție ambivalentă. Pe de-o parte, el integrează inevitabil logica accelerării și a vizibilității, fiind traversat de aceleași tehnologii și regimuri de atenție ca spațiul extra-teatral. Pe de altă parte, teatrul păstrează o specificitate fundamentală: ancorarea într-o durată ireversibilă, împărtășită de corpuri aflate în coprezență. Chiar și atunci când utilizează tehnologii digitale sau transmisii *live*, timpul teatral nu poate fi complet sincronizat cu fluxul accelerat al mediilor digitale, deoarece experiența scenică rămâne dependentă de prezența fizică și de desfășurarea în timp real al evenimentului.

Această tensiune dintre temporalități constituie unul dintre punctele-cheie ale funcției critice a teatrului ca hiper-mediu. Prin confruntarea dintre timpul biologic al corpului, timpul tehnologic al fluxului digital și timpul simbolic al reprezentării, scena poate face vizibil conflictul dintre diferite regimuri temporale. În acest sens, teatrul nu oferă o alternativă „pură" la cultura accelerării, ci un spațiu de negociere și fricțiune, în care lentoarea, repetiția sau suspendarea pot deveni strategii de rezistență.

Din această perspectivă, experimentul teatral capătă o semnificație specifică. El nu mai poate fi definit ca simplă producere de forme noi sau ca acumulare de procedee inovatoare, întrucât noutatea însăși riscă să fie rapid absorbită de logica consumului cultural. Experimentul relevant astăzi este acela care intervine asupra condițiilor de percepție și temporalitate, refuzând integrarea fluentă în regimurile dominante ale vizibilității și accelerării. Experimentul ultim teatral ar fi acesta: un teatru incompatibil cu viteza. Un teatru capabil să spună „nu", să reziste modelor timpului său, un teatru care să problematizeze și să rămână la margine. Un teatru are să înțeleagă că gândirea este o necesitate, nu un lux, și care să privească spre problemele adevărate ale ființei, în profunzime. Care să își permită să aibă timp.

Se resimte, în întreaga lume artistică, o nevoie din ce în ce mai acută despre ce înseamnă „artă" astăzi. Despre locul, timpul, formele prin care se mai poate face un act artistic relevant și cu sens. Despre repoziționarea artei, a teatrului, a mecanismelor și a paradigmelor care îl constituie într-o lume haotică, senzațională, infernală și sublimă, în același timp. Poate că această nevoie, pe care și eu o resimt, nu este doar o preocupare intelectuală, ci una existențială. Pentru mine, ea se

leagă de locul meu în lume și în teatru. Într-o infrastructură teatrală fragilă și insuficient dezvoltată, într-o cultură în care teatrul este privit fie ca o competiție de nou și senzațional, fie neprivit deloc. În tot acest haos, mi-aș dori ca teatrul să aibă curajul să experimenteze, din ce în ce mai des, lentoarea. Gândirea. Profunzimea. Autenticitatea într-o civilizație care se hrănește din performativitate, nu din adevăr.

Analiza propusă în acest articol a pornit de la constatarea că paradigma postdramatică, deși fundamentală pentru înțelegerea desprinderii teatrului de dramaturgia clasică, își vede diminuată capacitatea critică în contextul actual al hiper-medialității și al instituționalizării propriilor sale procedee. Fragmentarea, anti-reprezentarea și descentralizarea sensului, odinioară strategii de ruptură, riscă astăzi să funcționeze ca limbaj scenic stabilizat, ușor recognoscibil și reproductibil. Problema nu este, așadar, depășirea postdramaticului, ci insuficiența lui ca instrument explicativ pentru practicile teatrale marcate de mediere tehnologică extinsă și hiper-vizibilitate.

În acest context, conceptualizarea teatrului ca hiper-mediu a fost propusă ca alternativă analitică, capabilă să deplaseze accentul de la reprezentare către mediere. Înțeles ca dispozitiv care integrează și pune în tensiune diferite medii, teatrul ca hiper-mediu nu urmărește transparența sau imersiunea totală, ci expunerea infrastructurilor perceptive care structurează experiența scenică. Funcția sa critică nu rezidă în cantitatea de tehnologie utilizată, ci în modul în care mediile sunt puse într-o relație de incompatibilitate productivă, generând fricțiune între corp, imagine și timp.

Exemplele discutate au arătat că hiper-reprezentarea nu constituie în sine o strategie critică. Dimpotrivă, atunci când este preluată fără distanțare reflexivă, ea poate reproduce logica culturii digitale, bazată pe supraexpunere, acces instantaneu și accelerare. În schimb, practicile scenice care introduc decalaje, întârzieri sau incongruențe între diferite regimuri de prezență demonstrează potențialul teatrului de a funcționa ca spațiu de problematizare a acestor logici, nu ca simplu vector al lor.

Din această perspectivă, experimentul teatral capătă o semnificație distinctă față de înțelegerile sale tradiționale. Experimentul nu mai poate fi redus la inovație formală sau la producerea noului ca valoare în sine, întrucât noutatea este rapid absorbită de mecanismele culturale ale vizibilității și consumului. Experimentul teatral relevant astăzi este acela care intervine asupra condițiilor de percepție și temporalitate, introducând discontinuități într-un regim cultural dominat de accelerare și performativitate permanentă. Lentoarea, opacitatea și ambiguitatea devin astfel strategii critice, nu deficiențe estetice.

În acest sens, teatrul ca hiper-mediu nu se poziționează în opoziție față de contemporaneitate și nici nu propune o retragere nostalgic-umanistă. Dimpotrivă, el funcționează ca un contra-dispozitiv intern al culturii digitale, capabil să facă vizibile limitele și tensiunile acesteia. Prin confruntarea dintre corpul viu și medierea tehnologică, dintre timpul ireversibil al experienței scenice și fluxul accelerat al imaginilor, teatrul menține deschis un spațiu al reflecției critice.

În concluzie, redefinirea experimentului teatral după instituționalizarea postdramaticului presupune o mutație de accent: de la producerea de forme noi la interogarea condițiilor care fac aceste forme posibile. Într-un context cultural dominat de hiper-vizibilitate și accelerare, teatrul își poate reafirma relevanța nu prin adaptare mimetică, ci prin capacitatea de a produce întârzieri, fricțiuni și incompatibilități. Nu ca refugiu față de prezent, ci ca mod activ de a-l gândi.

REFERINȚE

BOLTER, Jay David și GRUSIN, Richard, 1998. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): MIT Press.

BRAIDOTTI, Rosi, 2016. *Postumanul*. București: Editura Hecate.

DEBORD, Guy, 2024. *The Society of the Spectacle*. Oakland, CA: PM Press. p. 12–15.

FOUCAULT, Michel, 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books.

LASCH, Christopher, 2023. *Cultura narcisismului*. București: Alexandria Publishing House. p. 65–72.

LEHMANN, Hans-Thies, 2009. *Teatrul postdramatic*. București: Editura Unitext. p. 85–92.

McLUHAN, Marshall, 2011. *Să înțelegem media: extensiile omului*. București: Curtea Veche Publishing.

RUNCAN, Miruna, 2025. Teatrul postdramatic: o revizitare necesară. *Observator Cultural* [online]. [Accesat 6 februarie 2026]. Disponibil la: https://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-postdramatic-o-revizitare-necesara/

.

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