

Angela BEJAN, doctorandă, asistent universitar  
(Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți)

### Résumé

*L'article expose des arguments du domaine anthropologique pour démontrer que la théâtralité constitue un des aspects humains vitaux. Ainsi il démontre que le recours à des activités théâtrales dans l'éducation des enfants est non seulement applicable, mais aussi nécessaire. L'approche anthropologique de ce type d'activité vise à analyser les hypostases auteur-réalisateur-acteur dans les premières formes d'expression théâtrale: le rituel comme une activité naturelle de la sphère humaine qui a créé plus tard des éléments du théâtre lui-même et le jeu de rôles des enfants, comme un indispensable pour le développement naturel et harmonieux de l'homme.*

Diversitatea definițiilor date ființei umane cunoaște avantajul punerii în evidență a dimensiunilor sau as-

pectelor ce determină „umanul” din om: rațiunea – *homo sapiens*; gândirea – *ființă gânditoare*; interesul, curiozitatea – *ființă contemplare, explorare*; limbajul verbal și gestual – *ființă comunicatională, socială*, sau *zoon politikon*; activitate intenționată – *ființă dinamică, ce acționează*; creativitatea – *homo faber*; religiozitatea – *homo religiosus* etc. Acestor expresii, care pun ființa umană în raport cu animalul, li se poate alătura expresia *omul – ființă teatrală*, ce sintetizează *ființa socială* și *homo ludens*. Ea pune în evidență aspectul teatral ca fiind o componentă a naturii omului, care i-a marcat devenirea sa umană în egală măsură precum componenta sa rațională, creatoare, comunicatională, afectivă etc.

Ideea o deducem dintr-o serie de teorii asupra capacității umane de a se detașa de animale prin auto-obiectualizare și auto-manipulare sau de manipulare cu propriile impresii. E vorba de reflecțiile lui Nicolai Evreinov<sup>1</sup> asupra instinctului teatral al omului sau instinctul teatralității, al transfigurării; tezele lui Goffman<sup>2</sup> asupra teatralității cotidianului; teoriile lui Gadamer asupra principiului naturalismului (necesității de a fi) și al convenționalismului (necesitatea de a părea)<sup>3</sup> și asupra principiului ludic ce organizează viața umană<sup>4</sup>, ultimul fiind surprins în conceptul lui Johan Huizinga *homo ludens* sau instinctul ludic (de a juca)<sup>5</sup>.

Omul teatral este o variantă reinterpretată a omului social, sau, ca să ne exprimăm mai exact, este o dimensiune umană ce rezultă din existența acestuia printre ceilalți semenii. Cu alte cuvinte, omul ca ființă socială este preocupat permanent de cum va părea el în fața celorlalți, astfel structurându-și existența într-o continuă schimbare de roluri. După Evreinov, instinctul teatral, sau nevoia jocului de rol, este unul care guvernează existența umană, iar dacă nu este rafinat, sau educat, civilizat, acesta poate să se manifeste negativ.<sup>6</sup> După Erving Goffman teatralitatea caracterizează existența umană la nivelul cotidianului. Astfel sociologul introduce în uzul științelor sociale teza teatralității cotidianului<sup>7</sup>. Teoria este ilustrată cu situații obișnuite din viață. De exemplu, un englez, care vine să se odihnească în Spania, își scrie scenariul zilei de mâine la plajă. (Goffman 2000: 36)

Ideea de rol o implică pe cea de joc, deci de „ordine suprapusă celei reale, în care intri și din care poți eventual să ieși”. (Huizinga 2003: 12) „A reprezenta este cea mai crasă formă de perpetuare a viciei într-un mod organizat, între a fi realmente ceva și a reprezenta doar, distanța este aici (în societate) infimă, și libertatea ludică se reduce în acest caz la conștiința permutabilității rolurilor într-un scenariu „ludic» fix, subordonat legilor supraviețuirii” (ibidem).

Chiar dacă factorii teatralității, după cum am văzut, sunt de natură umană și țin de necesitatea existenței și perpetuării speciei umane ca diferită de cea animală, în care factorul social este unul determinant, teatralitatea cunoaște o evoluție individuală. Această evoluție pornește din niște rațiuni exclusiv practice – controlul prin ritual și magie a domeniilor naturii inaccesibile ființei umane (ploaia, seceta, moartea, boala etc.) – și se desprinde treptat, prin pierderea componentei practice, de evoluția speciei umane, culminând cu apariția artei teatrale declarate. Acesta e un alt aspect al manifestării dimensiunii teatrale a omului, ce se prezintă ca o soluție la necesitatea de control și cunoaștere a lumii și a poziționării omului în imensitatea necunoscutului. Importante sunt în acest context observațiile lui Cassirer „Cultul reprezintă instrumentul adevărat prin intermediul căruia omul își subordonează lumea nu atât spiritual cât fizic – principala grijă a creatorului lumii față de om constă în faptul că i-a oferit diverse forme de cult, prin care să cucerească forțele naturii. Pentru că, în ciuda cursului său regulat, natura nu cedează nici un secret fără ceremonie”. (Cassirer: 53-54)

Reieșind din demonstrațiile de mai sus, care prezintă dimensiunea teatrală ca o componentă esențială sau chiar vitală a omului, putem considera că spectacolul sau ceremonia îl reprezintă pe om cel mai bine. Astfel că apelul la activități teatralizate în manifestarea, înțelegerea sau educarea ființei umane este nu doar recomandabil, dar și necesar. De astă dată însă vom pune accentul pe posibilitățile educaționale pe care le oferă acest tip de activitate referitoare la ipostazele autor, regizor, actor pe care și le poate asuma copilul. Abordarea antropologică a dimensiunii teatrale a omului, prin urmărirea devenirii și manifestării în viața cotidiană a primitivului a acestor ipostaze, va oferi o înțelegere a modului specific de aplicare a activității teatrale în procesul educativ.

**Autorul.** Chiar din primele momente ale conștientizării de către om că lumea ce-l înconjoară este mult

<sup>1</sup> În *Teatrul în viață* (*The Theatre In Life* (1927) / *Le théâtre dans la vie* (1930)).

<sup>2</sup> *Viața cotidiană ca spectacol* (*The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)).

<sup>3</sup> În *Actualitatea frumosului* (*Aktualität des Schönen*, Stuttgart (1977)).

<sup>4</sup> În *Adevăr și metodă* (*Wahrheit und Methode* (1960, Tübingen)).

<sup>5</sup> În *Homo ludens: o încercare de determinare a elementului ludic al culturii*.

<sup>6</sup> Evreinov afirmă în acest sens că instinctul teatral este o formă de „bărbăție” sau de „anarhie”, producând disoluția și servind, în final, pulsivității mortii autodistructive: „Tochmai în această dorință, oarbă și ilogică, de a nu urma intereselor sale „normale”, imediate, matematice, își are rădăcinile voința de teatru la om; iar această voință este întotdeauna, într-un anumit sens, „criminală”, întrucât plăcerea tentațiilor pe care ni le oferă rezidă în bucurioasă și fericita „transgresiune” a legilor „logicii”, „naturii” s.a.m.d.” (apud Hatiegan).

<sup>7</sup> Iată cum descrie această teorie Alexandru Covaiov în introducerea la traducerea rusească a studiului lui E. Goffman: „Individul se manifestă pentru sine în rolurile altor persoane, ca și cum ar juca un oarecare rol într-o situație imaginată în fața unui public imaginar, gândindu-se pas cu pas la modul cum va reacționa un spectator sau altul la interpretarea sa și în dependență de concluziile pe care și le face referitoare la reacțiile așteptate, acesta își alege un viitor mod de comportament real.” (Goffman 2000: 12)

mai vastă și diversă decât ceea ce poate acesta să înțeleagă. ființa umană a găsit un mod eficace de a da explicație, și astfel de a supune cunoașterii, partea inaccesibilă a realității. E vorba de crearea diverselor mituri, a căror funcție principală este înțelegerea fenomenelor ce-i însoțesc existența.

În același sens poate fi explicată crearea de către copii a diverselor istorioare când e vorba de a explica situații incompatibile cu viziunea lor asupra realității. „Foarte des se întâmplă să auzim de la copii mici cele mai absurde raționamente și speculații, menționează Чукотский în cartea sa despre înțelegerea lumii de către copii, intitulată *От двух до пяти*. Dar se merită doar să ne concentrăm asupra acestor „absurdități” și vom fi tentați să renunțăm la aceste concluzii pripite [logică de copil, gândești ca un copil]: vom înțelege atunci că în aceste „istorioare ridicole” se manifestă în necesitatea rațiunii copilului de a înțelege cu orice preț lumea înconjurătoare”. (Чукотский 1965) Iată cum explică fenomenul morții un copil: „Bunica a murit. Este acum înmormântată. Dar Nina, un copil de 3 ani, nu se prea întristează: - Nu-i nimic, spune fetița, ea va trece din această groapă în alta, va sta un pic și se va însănătoși”. (Чукотский 1965)

Aceste calități latente de creator în scopul cunoașterii realității ar trebui să-i determine pedagogului o anumită opțiune pentru textul dramatic, să-l pună pe copil în situația de a recrea textul în conformitate cu mesajul propriu ce se vrea exprimat. În cazul impunerii unui text de-a gata, ce ar putea să-l lase pe copil cu multe semne de întrebare, pot apărea semne de derutare. Putem ilustra situația cu un exemplu oferit de același cercetător rus asupra reinterpretării „Scufiței Roșii”: „Andreica a desenat pe ilustrarea la poveste ceva asemănător cu un bulgăr deformat și a explicat celorlalți: – E piatră. După ea s-a ascuns bunica. Lupul nu a găsit-o și nu a mâncat-o.” (Чукотский 1965)

**Regizor.** Instinctul teatral al ființei umane se manifestă și la nivelul calităților regizorale, care caracterizează natura umană indiferent de gradul acesteia de civilizare. Forma primară în care omul e pus în situația de a regiza o succesiune de acțiuni fixe o reprezintă ritualurile magice.

Întreaga activitate practică a omului primitiv – vânătoarea, grădinaritul etc.. la fel ca și toate evenimentele din viața sa – nașterea, inițierea, moartea etc – sunt strâns legate de realizarea unui șir de acțiuni bine organizate, sau regizate cu un caracter pronunțat magico-simbolic, ce au drept scop influențarea benefică. Chiar dacă își recunoaște aportul muncii proprii în îmbunătățirea acestora, primitivul nu va renunța la ritualul magic. De exemplu, grădinaritul se practică prin alternarea activităților de muncă și „o serie de rituri performate în fiecare an [...] într-o ordine și secvență riguroasă [...], privită de către băștinași ca absolut indispensabilă pentru bunăstarea grădinilor. Ce s-ar petrece fără ea nimeni nu ar putea să spună cu exactitate, pentru că grădina nici unui băștinaș n-a fost vreodată făcută fără ritual. [...] Dar cu siguranță diverse feluri de dezastre, nenorociri, potopuri în afara sezonului, ori mistreți, lăcuste vor distruge grădina nesfințită făcută în lipsa magicului” (Malinowski 1993: 30). Organizarea strictă a acestora, care nu permite greșeli, întrucât se va pierde efectul așteptat sau chiar va avea efectul invers, a dus la necesitatea proiectării pas cu pas a tuturor acțiunilor actului ritualic. Fiecare participant la ritual își are un rol strict, de realizarea căruia se asigură organizatorul ritualului – magicianul, șamanul, regele sau o altă căpetenie răspunzătoare de corectitudinea activității ritualice.

În ce privește jocul pe roluri al copiilor George Mead face o observație importantă ce ține de aptitudinile de regizor ale acestora, mai exact de capacitatea de a anticipa mental replicile colegului de joacă: ” Copilul jucându-se de-a medicul are nevoie de un alt copil în rol de pacient. Pentru a te juca de-a medicul, e nevoie să fii capabil să anticipezi ce ar putea un pacient spune și vice-versa” (Stanford's Encyclopedia). Cu alte cuvinte, scena în întregime este proiectată în mintea copilului, dându-se dovadă de niște aptitudini regizorale innăscute și nu căpătate.

**Actor.** De aptitudinile actoricești ține și capacitatea de a exprima și coordona emoțiile. Rolul important pe care îl au emoțiile în actul ritualic nu poate fi pus la îndoială, întrucât acestea reprezintă una din condițiile necesare ca un ritual să aibă efectul așteptat. Astfel că, pe lângă funcția socială, ritualul mai capătă și o funcție psihologică, de descătușare emoțională, sau cathartică.

Tot de aptitudinile actoricești, dar și regizorale, (în și mecanismele mimesisului, verosimilului și ale necesarului, dezvoltate mai târziu în adevărate principii care stau la baza unei opere artistice, îndeosebi ale celor dramatice<sup>8</sup>. Mai întâi de toate, un ritual ce se bazează pe magia homeopatică sau imitativă<sup>9</sup> este realizat prin respectarea strictă sau mimarea realității. Astfel că ploaia este chemată prin stropitul cu apă, sau este alungată prin aruncarea în timpul ploii cu jăratie (Frazer 1980:140-143), mama care adoptă un copil imită nașterea acestuia prin împingerea acestuia pe sub haina ei (Frazer 1980: 37-38) etc. În acest sens nu este acceptat falsul sau greșeala, intrând în joc verosimilul și necesarul<sup>10</sup>.

După cum remarcă și Cassirer, tot ce are loc în aceste ritualuri nu este doar o reflectare sau imitare a

<sup>8</sup> A se vedea în acest sens *Poetica* lui Aristotel în care aceste principii sunt considerate esență a tuturor artelor, clasificându-le în specii separate în care opera dramatică înseamnă „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, [...] imitație închipuită de oameni în acțiune, a cărui explicație se apropie întrucâtva de aceea propusă în text.” (Aristotel 1998: 27)

<sup>9</sup> Principiul acestui tip de magie este *similarul produce similarul*. Magicianul crede că poate provoca orice efect imitându-l (cf Frazer 1980: 30).

<sup>10</sup> Si aceste componente s-au dezvoltat în niște principii de bază a lumii de sensuri pe care o construiește o operă artistică, în care imitației îi revine rolul de a crea “o realitate posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului” și nu de a reflecta realitatea superficială, actualmente existența ori întâmplată în trecut.”(Aristotel 1998: 15).

vreunui proces, ci înseamnă procesul însuși, e un eveniment real. În această formă de mimesis nu avem de-a face cu un joc estetic, dar putem observa elemente de artă dramatică. (Cassirer 2001: 54)

Dacă e să urmărim orice joc al copiilor, atunci putem observa aceste elemente (imitația, verosimilul) în mica lor creație dramatică. Se imită vizita la doctor, mersul la cumpărături etc., în care scenele sunt luate din mica experiență de viață a copilului. E un efect al ceea ce numește Aristotel „darul înăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei». (Aristotel 1998: 75) Și distribuția rolurilor se realizează în dependență de corespunderea „actorului” cu „personajul”: „Eu voi fi eucoana, tu, Tania, sluga, iar Vova va fi slugul (sic!)”. (Чуковский 1965) Iar tot ce se întâmplă în joc, primește conotații ce țin de realitatea faptelor interpretate. În aceste jocuri dramatice copiii real se bucură, se supără sau refuză să accepte unele scene sau unele roluri.

O abordare antropologică a activității teatrale are meritul de a pune în evidență aspectele ontologice ale teatralității, care, după cum am văzut, țin de însăși natura umană. Ca și celelalte dimensiuni ce evidențiază umanul din om, teatralitatea, sau instinctul teatral, este unul înăscut și zace latent în ființa umană ca potențialitate care, la o valorificare adecvată, poate să dea rezultate neașteptate în formarea unui copil. Mai mult, această perspectivă contribuie la înțelegerea corectă a manifestării teatralității la copii, determinându-i astfel pe mături sau educatori să-și revadă anumite metode pronunțat didactice. Iar posibilitatea de a-i oferi copilului ocazia să creeze, regizeze și să joace o anumită situație dramatică, va constitui un cadru firesc de formare atât a creativității, cât și a tuturor valorilor umane.

## Bibliografie

1. Aristotel, *Poetica*, editia a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.
2. Frazer, James Gerge, *Creanga de aur*, traducere de Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, vol I, Editura Minerva, București, 1980.
3. Hatiegan, Anca, „Teatrcrația”: pe marginea unui concept // Steaua, nr. 1-2 / 2007.
4. Huizinga, Johan, *Homo ludens: o încercare de determinare a elementului ludic al culturii*; trad. din olandeză de R. Radian, cuvânt înainte de Gbriel Liiceanu, Humanitas, București 2003.
5. Malinowski, Bronislaw, *Magie, știință și religie*, traducere de Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iași, 1993.
6. *Stanford's Encyclopedia of Philosophy*, Principal Editor: Edward N. Zalta <http://plato.stanford.edu/>
7. Гофман, Ирвинг, *Представление себя другим в повседневной жизни*, Пер. с англ. и вступ. статья А. Д. Ковалева Издательство «КАНОН-пресс-Ц», “Кучково поле”, Москва 2000, 304 с // [www.socioline.ru](http://www.socioline.ru)
8. Кассирер, Эрнст. *Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление*. Переводчик: С.А. Ромашко. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 280 с.
9. Корней Иванович Чуковский, *Собр.соч.в 6 томах, Том 1. От двух до пяти*, Худлит. Москва 1965 // <http://www.myword.ru>