

SOCIALIZAREA COPILOR CU CERINȚE EDUCAȚIONALE SPECIALE PRIN TEHNICI TEATRALE

**BEJAN ANGELA, asistent universitar,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova**

Abstract: *This article demonstrates at the theoretical level about the presence of the theatrical instilment of human. This allows us to use theatrical techniques in the multilateral development of children's personality, including their socialization.*

Key words: *socialization, theatrical techniques, theater instinct.*

Diversitatea definițiilor date ființei umane cunoaște avantajul punerii în evidență a dimensiunilor sau aspectelor ce determină „umanul” din om – rațiunea (*homo sapiens* - Blaise Pascal); gândirea (ființă gânditoare - Rene Descartes); interesul, curiozitatea (ființă contemplatoare, exploratoare ca obiect - Fiederich Nietzsche) și ca subiect (Lucian Blaga); limbajul verbal și gestual (ființă comunicațională, socială, *zoon politikon* (Aristotel) sau *homo significans*, care dă sens semnelor din jur; activitate intenționată (ființă dinamică, ce acționează *vs.* reacționează - Ludwig von Mises); creativitatea (*homo faber* - Henri Bergson); religiozitatea (*homo religiosus*- Mircea Eliade) etc. Acestor expresii, care pun ființa umană în raport cu animalul, li se poate alătura expresia *omul teatral*, 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, comunicațională, afectivă etc.

Ideea este dedusă dintr-o serie de teorii asupra capacității umane de a se detașa de animale prin auto-obiectualizare și auto-manipulare. Aceste capacități ale omului, după cum remarcă Alexandru Covaliov în introducere la traducerea rusească a studiului lui E. Goffman ***Presentation of self in everyday life*** (variantea în română *Viața cotidiană ca spectacol*) stau la baza teoriei teatralității cotidianului: „[...] fiecare om, în viața de zi cu zi, se confruntă mai devreme sau mai târziu, cu situația în care, pentru binele său, trebuie să-și concentreze și să drege un pic impresiile (adică să recurgă la manipularea cu acestea) care le provoacă celorlalți. Activitățile sale practice devin astfel niște „gesturi” adresate auditorului. Practica de viață a omului se teatralizează. Și în acest

context pe el îl interesează în primul rând problema, amorală în esență, creării impresiei, impresiilor ce ar fi convingătoare pentru ceilalți [...]. Anume din aceste considerente viața de zi cu zi face din oameni obișnuiți niște ispitiți cunoscători a măiestriei scenice” E vorba de reflecțiile lui Nicolai Evreinov [1] asupra instinctului teatral al omului sau instinctul teatralității, al transfigurării; teoriile lui Gadamer asupra principiului naturalismului (necesității de a fi) și al convenționalismului (necesitatea de a părea) [2] și asupra *principiului ludic* ce organizează viața umană [3], ultimul fiind surprins în conceptul lui Johan Huizinga *homo ludens* sau instinctul ludic (de a juca) [4].

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 semeni. 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, civilizată, acesta poate să se manifeste negativ. Aplicând schema lui Mind despre *role-talking*, Goffman introduce în uzul științelor sociale teza teatralității cotidianului.

Iată cum descrie această teorie Alexandru Covaliov 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 imaginară 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.”

Drept perspectivă inversă a acestei rațiuni poate fi considerată abordarea dimensiunii sociale și a societății din punct de vedere al teatralității. În această direcție se înscriu toate studiile antropologice despre societate. În primul rând, sunt uzuale teoriile care demonstrează că anume activitățile în grup, cum sunt totemismul și realizarea diferitor ritualuri, „costumația” specifică și individualizatoare, necesitatea unei autorități (rege, șaman etc.) de organizare (la început a ritualurilor și mai apoi a activităților practice de vânătoare, prelucrarea pământului etc.) au dus la constituirea și organizarea comunităților sociale. Iar în al doilea rând, aceste roluri pe care și le asumă individul sunt jucate în comunitate și pentru comunitate, prin frecvența și stabilitatea cărora se conferă acestuia o organizare și structură specifică. Iată cum descrie Bronislaw Malinowski ritualul: „Orice ceremonial magic are numele lui distinct, momentul ei special și locul ei în schema muncii, și iese complet din cursul activităților ordinare. Unele dintre ele sunt ceremoniale și la ele trebuie să participe întreaga comunitate, toate sunt publice în sensul că se știe când vor avea loc și oricine poate asista la ele”.

Ideea de rol o implică pe aceea de joc, deci de „*ordine suprapusă celei reale, în care intri și din care poți eventual să și ieși*” [4, p.12]. „A reprezenta este cea mai crasă formă de perpetuare a vieții 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). Pentru a descrie esența umană în termeni de joc, în calitate sa de variantă de manifestare a teatralității umane, putem apela la diverse studii asupra jocului, toate identificând drept subiect al acestei acțiuni copilul. De aici și recunoașterea indirectă că jocul, ca variantă a teatralității, descrie condiția umană

primară și autentică. Iată și câteva postulate devenite citate celebre legate de aceste idei: Omul e pe deplin om doar atunci când se joacă (Fr. Schiller).

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” [8 p. 53-54].

Reieșind din demonstrațiile de mai sus care prezintă dimensiunea teatrală ca o componentă esențială sau chiar vitală a omlui, 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. Avantajul acestei activități o reprezintă sincretismul mai multor mijloace artistice – dans, muzică, culori, lumini, limbaj etc. – care pe lângă efectul educativ separat pe care îl poate oferi fiecare dintre acestea, mai pot fi formate diverse aptitudini rezultate anume din sintetizarea acestor mijloace, un rol important atribuindu-se principiului corespondenței: potrivirea vestimentației cu machiajul, cu acțiunile și caracterul unui rol, a decorului cu muzica, a limbajului cu mimica și gesticulația etc. De astă dată însă vom pune accentul pe posibilitatea pe care o oferă acest tip de activitate, aplicată în scop educativ, în cazul copiilor cu cerințe educaționale speciale în ce privește ipostazele *autor*, *regizor*, *actor* pe care și le poate asuma copilul. Iar abordarea antropologică a dimensiunii teatrale a omului, prin urmărirea devenirii și manifestării în viața cotidiană a primitivului a ipostazelor primare de autor, regizor și actor și evoluția acestora în elemente teatrale (sau artistice, în general) individuale, va oferi o înțelegere a modului de aplicare a activității teatrale în procesul educativ a copiilor cu cerințe educaționale speciale.

Autorul. Chiar din primele momente ale conștientizării de către om că lumea ce-l înconjoară este mult 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. Pentru a scăpa de situația precară, după cum o descrie Lucian Blaga [5], omul creează diverse 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 Чуковский 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, gîndești 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”. Iată cum explică fenomenul morții un copil: „Bunica a murit. Este acuma 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” [6].

Aceste calități latente de creator în scopul cunoașterii realității ar trebui să-i determine pedagogului o anumită obțuine 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 ilustrația 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.” [6].

Regizorul. 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 stabile o reprezintă ritualurile magice.

Întreaga activitate practică a omului primitiv - vânătoarea, grădinăritul 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. 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 ceea ce privește jocul pe roluri al copiilor Mead face o observație importantă ce ține de aptitudinile de regizor ale acestora: ”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 înnăscute și nu căpătate.

Actorul. De aptitudinile actricești 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 (cf. Aristotel).

Tot de aptitudinile actricești, dar și regizorale, țin și mecanismele mimesisului, verosimilului și ale necesarului, dezvoltate mai târziu în adevărate principii care stau la baza unei opere artistice, îndeosebi ale celor dramatice. Mai întâi de toate, un ritual ce se bazează pe magia homeopatică sau imitativă [7, p.30] 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 jărat, [7, p. 140-143] mama care adoptă un copil imită nașterea acestuia prin împingerea acestuia pe sub haina ei [7, p. 37-38] etc. În acest sens nu este acceptat falsul sau greșeala, intrând în joc verosimilul și necesarul.

După cum remarcă și Cassirer, tot ce are loc în aceste ritualuri nu este doar o reflectare sau imitare a 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. [8, p. 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. Și distribuția rolurilor se realizează în dependență de corespunderea „actorului” cu

„personajul”: „Eu voi fi cucoana, tu, Tania, sluga, iar Vova va fi slugul (sic!)”. [6] 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 înnăscut 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 maturi 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.

Astfel argumentând prezența instinctului teatral, găsim necesare utilitatea tehnicilor teatrale la socializarea copiilor cu necesități educaționale speciale.

Experiența teatrală, ca și jocul, este o experiență colectivă ce permite copiilor să se exprime simultan în timp ce-și dezvoltă creativitatea și aptitudinile. Pedagogul trebuie să fie atent ca fiecare copil cu cerințe educaționale speciale să participe cu ceva la fiecare moment, chiar dacă ar fi să aducă sau să aranjeze obiecte utilizate în timpul jocului teatral. În egală măsură, și copilul agresiv și copilul pasiv pot distruge efortul grupului deoarece ambii refuză să renunțe la egocentrismul lor. Când se organizează cu copiii jocuri sau exerciții teatrale, trebuie de urmat întotdeauna procedeele de lucru în grup, pentru a stimula spontaneitatea și a permite astfel nașterea libertății personale de a se exprima individual. [12, p. 323]

Propunem pentru lucrul cu copiii cu cerințe educaționale speciale jocuri și exerciții teatrale de spargere a gheții, de intercunoastere, de dezvăluire, de includere și acceptare în grup, dar și de sudare a grupului, a echipei, care sunt în egală măsură jocuri de atenție și concentrare, ce vizează capacitatea de comunicare, socializare, muncă în echipă, stimularea creativității, a spiritului original și competitiv.

Competențe sociale	Exemple de comportament	Jocuri recomandate
inițierea și menținerea unei relații:	să inițieze și să mențină o interacțiune cu un alt copil;	<i>De-a magazinul. Alege-ți partenerul ! O zi din viața soarelui</i> [10, p. 37-39] <i>Radio-ul</i> [9, p. 81] <i>Două adevăruri și o minciună</i>
	să asculte activ;	<i>Cei patru prieteni</i> [11, p. 45-47] <i>Fermier, porc, lup</i>
	să împartă obiecte și să împărtășească experiențe;	<i>Parada modei</i> [9, p. 84-85] <i>Desen de echipă pe baza memoriei vizuale</i>
	să ofere și să primească complimente;	<i>Discursul</i> [9, p. 88] <i>Jocul vocalelor</i> [9, p. 83] <i>Cine sunt? Cum mă vezi?</i>
	să rezolve în mod eficient conflictele apărute.	<i>Of, ce grea e viața melcului!</i> [10, p. 33-36] <i>Discurs în limbă imaginară</i>
integrarea într-un grup:	să respecte regulile aferente unei situații sociale;	<i>Scaunul</i> [9, p. 85-87] <i>Întâmplare</i>
	să coopereze cu ceilalți în rezolvarea unei sarcini;	<i>Rapunzel</i> [11, p. 61-64] <i>Joacă! Stai!, Liftul</i>
	să ofere și să ceară ajutorul atunci când are nevoie.	<i>Ambuteiajul</i> [11, p. 98-102] <i>Dialogul ABC.</i>

Copiii parcurg cu ajutorul tehnicilor teatrale un drum de autocunoaștere și relaționare cu ceilalți, folosind creativitatea ca limbaj de comunicare și autodescoperire. Își întăresc încrederea în ei înșiși, învățând să-și afirme dezinhibat propria persoană: trăirile proprii, corporalitatea și prezența în spațiu și timp, asumarea propriei identități.

Referințe bibliografice:

1. EVREINOFF, N. The Theatre In Life Binding: Hardcover, 1927.
2. Actualitatea frumosului (Aktualität des Schönen. Stuttgart (1977)) [online] [citat 26 oct. 2018]. Disponibil: <http://www.kompromissmus.de/Projekte/Hans-Georg%20Gadamer.pdf>
3. Adevăr și metodă (Wahrheit und Methode (1960), Tübingen), [online] [citat 29 oct. 2018]. Disponibil: <https://ru.scribd.com/doc/147906279/Gadamer-Hans-Georg-Wahrheit-Und-Methode-t-1>
4. HUIZINGA, J. Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Editura: Humanitas, 2012. 348 p. ISBN: 978-973-50-3480-1.
5. BLAGA, L. Geneza metoforei și sensul culturii. București: Editura Humanitas, 1994: p. 51-52
6. ЧУКОВСКИЙ К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2: От двух до пяти; Литература и школа: Статья; Серебряный герб: Повесть. Москва: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. 640 с.
7. FRAZER, J. Creanga de aur. Editura: MINERVA, Colectia: BIBLIOTECA PENTRU TOTI. 350 p. ISBN: 40CPCSCR
8. КАСИПЕР, Э. Философия символических форм: В 3 тт. Пер. с нем. С. А. Ромашко. Москва : Университетская книга, 2002. ISBN 5-94483-003-4
9. CORTEANU, S. Ghid de dezvoltare emoțională. Culegere de jocuri pentru educarea copilului prin exerciții de artă teatrală. Bacău: Rovimed Publishers, 2017. 111 p. ISBN 978-606-583-716-4
10. SAUSSARD, B. Scenete și jocuri de mimă 3-8 ani. Traducere de Aura Gîgă. București: CD PRESS, 2009. 143 p. ISBN 978-606-528-018-2
11. HERIL, A., Megrier, D. Spectacole de teatru pentru grădiniță 3-6 ani. Traducere de Preda M. București: CD PRESS, 2009. 128 p. ISBN 978-606-528-017-5
12. SPOLIN, V. Improvizație pentru teatru. București: U:N:A:T:C: PRESS, 2008. 512 p. ISBN 978-973-1790-12-1