

Teatrul și educația artistică în școală

Dintotdeauna teatrul a însemnat comunicare, comunicare specifică, bazată pe transmiterea unor stări afective și pe capacitatea (și intenția) de inducție în spectator a trăirilor autorilor, actorilor. Pe scurt, comunicare tinzând la o contaminare mai ales emoțională.

În teatrul modern s-a petrecut o schimbare am putea spune programatică. Teatrul modern urmărește cu deosebire realizarea unei comunicări intelective. O asemenea comunicare presupune ca dat esențial *înțelegerea*; cel care ascultă, respectiv spectatorul, este stimulat să treacă, în actul ascultării prin *stări ale rațiunii* similare celor prin care au trecut și cei ce comunică ideea. Purtătoarea acestui conținut de transmis este limba vorbită sau scrisă, limba cuvintelor. Observația noastră nu se referă numai la teatrul modern ca dramaturgie. Situația regiei de teatru nu e mai puțin schimbată. Uzând de vechile ei elemente și mijloace de expresie scenică, regia modernă le împrumută conținuturi noi, de natură să le extindă funcția inițială de mijloace sau elemente integrate și supuse unei totalități. Sub noul regim, ele dobândesc — ca *semne* — o anume independență și, așa fiind, se cer ele însele înțelese, ca atare, și, deci *traduse*. În aceste condiții nu se mai poate efectua o comunicare intelectuală în afara înțelegerii mijloacelor regizorale.

Am putea spune că explicația rezidă, într-un sens, în tinerețea teatrului modern și în alt sens în bătrânețea teatrului clasic. Bătrânețea teatrului clasic înseamnă în fond existența unui public format în spirit clasic, tradițional, așadar, (și demonstrațiile după spusele psihologilor), într-o modalitate de comportare care nu este dată în configurația naturală a subiectului uman, ci este impusă din afară. Căci o anume dispoziție de receptare (clasicizantă, în cazul de față) nu are un caracter spontan, ci se formează în procesul de comunicare, se mulează acestui proces, din care individul spectator face parte, ca element activ. Modalitățile de comportare, transmise pe cale rațională, individului, se înscrie la nivelul conștiinței în imagini, în scheme de acțiune, în reguli și prescripții la rîndul lor transmisibile — de la individ la individ, și capătă în timp, de-a lungul generațiilor, un caracter fix, structurat și structurant. Ca urmare, orice conținut este receptat și interpretat conform propriului „model cultural de comportare”, cum l-au denumit antropologii. Dar educația teatrală clasică, și „modelul cultural de comportare” clasic ce-i este propriu, e caracterizat de norme și legi care sînt numai în parte operante înlăuntrul teatrului modern.

Să conchidem că în educația tînarului școlar (ca element al unei structuri culturale) se poate urmări crearea unor modele de comportare, cu legi, norme și cerințe care să răspundă adecvat direcțiilor moderne de dezvoltare a artelor. Uzața de gîndire se dovedește a fi, întotdeauna, oponent principal al evoluției socio-politice și ideologico-culturale. Spiritul recentelor documente de partid vizează nu numai adultul, a cărei educație și dezvoltare poate fi urmărită și direcționată, ci și generațiile pretendente la maturitatea conștiinței socio-politice și culturale. Astfel că responsabilitatea actului politic implică, fără tăgadă, atît actul analizei procesului de integrare în structura culturală a tinerelor generații cît și consecvența demersurilor pentru adecvarea procesului și mijloacelor de integrare culturală la fenomenul de evoluție culturală.

Pornind de la cele două mari funcții ale inteligenței — invenția și înțelegerea — concepția psihogenetică a lui Piaget arată că toate cunoștințele sînt însușite pe baza unor structuri constituite succesiv, prin diferențieri și integrări, prin reconstrucții care se edifică pe paliere succesive și care se produc, foarte echilibrat, prin încorporarea unor vechi structuri în altele mai noi, mai suplă, mai generale. Demonstrată fiind prin ordinea faptelor, necesitatea unei educații moderne a tineretului ca și posibilitatea psihologică a unei atari educații, rămîne să ne mai întrebăm ce înțelegem printr-o educație artistică teatrală modernă.

Mai mult ca sigur că educația artistică înțeleasă drept o reducție filologistă a „înțelegerii” operei literare de teatru este efectul unei tehnicizări a actului cunoașterii artistice. Elementele strict artistice nu pot interesa publicul majoritar. În acest sens documentele de partid deschid posibilitatea asimilării modalităților artistice și a trans-

formării acestor modalități într-o uzanță de gândire și înțelegere artistică modernă prin atașarea mijloacelor artistice la probleme politice actuale : și aceasta în virtutea faptului că realitatea politică este nemijlocit înțeleasă de insul social prin actul participării sale la politică.

Vom răspunde la întrebarea mai sus enunțată ; nu înainte însă de a efectua o analiză formală a procesului de comunicare, în care elementele active sînt : teatrul ca Emițător și publicul ca Receptor.

Să considerăm bine cunoscuta schemă *Emițător-Mesaj-Receptor*. Să notăm cu T — emițătorul (Teatrul) și cu P — receptorul (Publicul). Ce definește fiecare pol al relației Emițător-Receptor ? Emițătorul este spectacolul de teatru. Elementele principale prin care se realizează acesta, ar fi textul dramatic, regia artistică și interpretarea. Receptorul se prezintă organizat pe trei nivele : individ-microgrupuri-grupuri.

Ce anume asigură o funcționare optimă a emițătorului ? O bună funcționare a fiecărui element în parte (textul dramatic, regia, interpretarea) ca și o bună funcționare a relațiilor dintre aceste elemente. Să presupunem că elementele Emițătorului ca și relațiile dintre ele sînt caracterizate printr-o funcționare optimă. În cazul acesta transmiterea optimă a mesajului este asigurată. De ce depinde în acest caz receptarea lui adecvată ? Într-un paragraf anterior spuneam că de înțelegerea lui. Numai că noțiunea „înțelegere“ luată ca atare, ni se înfățișează inoperantă datorită marelui său caracter de generalitate. Va fi necesară introducerea noțiunii de „nivel axiologic“ care trimite spre trei funcții caracteristice — pe plan teoretic, spre criterii ; pe plan pragmatic, spre selecție și pe plan psihologic, spre asimilare — și care, urmărit pe aceste funcții, este în măsură să asigure o receptare optimă.

Funcționarea criteriilor se traduce prin motivația preferențială („prefer cutare spectacol pentru că...“). Funcționarea selecției se traduce prin actul însuși al opțiunii („văd cutare spectacol și nu altul, cutare gen de spectacol și nu altul“). Funcționarea asimilării privește capacitatea cognitivă și se traduce prin comportament.

Aceste funcții acționează într-o selecție de interdependență stilistică asupra fiecărui nivel al receptorului. Astfel, referindu-ne la individ și analizînd modul cum operează aceste funcții la acest nivel, vom spune : criteriile, cristalizate mai ales în baza experienței artistice și a afinităților psihice și intelectuale, nu sînt întotdeauna formulate clar ca atare și nu motivează întotdeauna linia preferențială. Preferința este de multe ori fie întîmplătoare, fie determinată de impulsuri exterioare : „prefer acest spectacol pentru că am auzit de el“, sau : „am auzit că e bun“. Selecția nu este totdeauna determinată de criterii, ci de stări psihice, de o dispoziție sufletească. („Mă duc să văd această comedie pentru că sînt într-o stare sufletească proastă“). Cît despre asimilare, aceasta diferă de la individ la individ, după capacitatea sa cognitivă, după structura sa individuală, după experiența sa artistică.

La nivelul grupului, criteriile sînt mai precizate. Ele au un mai mare caracter de autonomie, sînt mai puțin labile. Din această cauză ele și funcționează mai ferm. De multe ori, valoarea lor depinde de liderul grupului. Menționăm fenomenul, din ce în ce mai des înfîlțit, de substituire a persoanei — lider al grupului — printr-o idee sau un interes ideatic, ideologic, comun întregului grup. Selecția, mai strîns legată de criterii, acționează cu o mai mare discernere și mai organizat, iar asimilarea este, la rîndul ei, mai direcționată și mai puțin capricioasă.

Concludem că cele trei caracteristici funcționează cu o mai mare precizie și fermitate la nivelul grupurilor și microgrupurilor decît la nivelul individului izolat. Așa fiind, analiza raportului Receptor-Emițător în stadiul actual, se va referi la aceste nivele de organizare.

Să ne întoarcem deci la relația Emițător-Receptor. Spuneam că elementele emițătorului, notat în cazul nostru cu T, sînt : textul, regia și interpretarea. Care este prioritatea acestor elemente în sistemul de emisie ? În ordine faptică, temporală, prioritatea ar fi : 1. text, 2. regie, 3. interpretare. Oricare din cele trei elemente ale emisiei pot determina în public apariția unei preferințe, gust, sau a unei idei de tip „lider“. Pe plan valoric însă nu se poate stabili o ordine prioritară. Un spectacol poate avea o calitate ridicată numai dacă între toate aceste elemente există o corespondență valorică. Nu se poate face un spectacol bun folosind un text prost sau interpreți cu nivel profesional scăzut, așa cum o concepție regizorală neadecvată, aplicată unui text recunoscut, conduce către spectacol nereușite. Deci o comunicare optimă se face numai în condițiile în care cele trei elemente sînt la același nivel valoric.

Ce înseamnă, în acest caz, o receptare optimă ? Înseamnă existența unor criterii clare, precise, care determină selectarea acelor spectacole ce corespund schemei optime de funcționare. Înseamnă funcționarea optimă a nivelului axiologic, în primul rînd selectarea acelor spectacole care corespund schemei optime de funcționare.

Examinînd situația reală (fundamentată pe analize sociologice, efectuate atît în țara noastră cît și în străinătate) observăm însă că, de fapt, în cele mai dese cazuri, nivelul axiologic nu este determinat de criterii adecvate, de o selecție adecvată (și asta

mai ales în ce privește teatrul modern), ci de elemente exterioare spectacolului propriu-zis, exterioare valorii acestui spectacol. De pildă : voga unui actor, numele unui regizor. Mai mult, sînt preferate, de cele mai multe ori, comedii ușoare, spectacolele de bulevard și de divertisment ușor, ceea ce indică absența unor criterii valorice la nivelul receptorilor, deci iarăși un nivel axiologic necorespunzător.

Ajungem la concluzia că într-o schemă funcțională putem ilustra funcționarea optimă a sistemului comunicațional Teatru-Public în felul următor : dacă T este optim, P este optim numai dacă N (nivelul axiologic) tinde către infinit. Cu alte cuvinte, o comunicare (teatrală) optimă depinde în cele din urmă de nivelul axiologic al receptorului (publicul). Acest nivel axiologic depinzînd la rîndu-i, după cum am văzut, în primul rînd de criteriile ce-l direcționează. Ceea ce nu înseamnă că selecția și asimilarea ar fi de neglijat.

Să revenim acum la problema educației artistice a școlarului și a tineretului în general. În ce fel școala și sistemul instrucției școlare oferă tinerilor premisele *înțelegerii* teatrului și a fenomenului teatral.

Din amintiri, cît și din cercetări recente, pot afirma că în sistemul nostru școlar educația artistică a tînrului nu este o preocupare deliberată. Se învață la școală despre dramaturgia românească, dar dramaturgia este prezentată și analizată exclusiv în perspectivă literară.

Ce învață și ce află un tînr, în școală, despre elementele spectacologiei ? Despre procesul prin care textul (pe care ei îl analizează ca literatură) devine spectacol pe scenă ? Despre importanța actului interpretativ sau regizoral ? Despre aportul acestuia la reliefarea și sporirea semnificației operei literare ? Despre rolul spectacolului de a fi nu doar un simplu joc, lipsit de o altă intenționalitate decît transpunerea într-o formă artistică a ideilor autorului pe scenă, pentru delectarea emoțională a spectatorului ?

Despre toate acestea nu cred că elevul află mare lucru în școală. Rămîne să se descurce, cum poate, singur. Iar cel ce nu poate (de cele mai multe ori din motive obiective și nu din incapacitate)... Așa devine teatrul o artă pentru aleși.

Decurge din toate acestea necesitatea aplicării unui sistem de educație artistică în școală. Acesta ar deveni operant dacă, printre altele, s-ar ține seamă de urmărirea și împlinirea următoarelor deziderate :

- abordarea teatrului din dublă perspectivă : literară și artistică.
- analiza raportului : teatru — context socio-politic determinat și determinant.
- formarea de criterii literare și artistice în judecarea valorii, alături de cele extraliterare și extraartistice.
- studierea elementelor fundamentale ale dramaturgiei și ale spectacologiei.
- prezentarea teatrului nu numai ca mijloc de cunoaștere, ci și ca mijloc de comunicare.
- prezentarea teatrului ca fenomen, ca procesualitate, ca entitate supusă schimbărilor de ordin artistic.

Aceste deziderate s-ar cuveni împlinite, pe plan psihologic, cu acțiuni menite să ducă la :

- mărirea capacității de asimilare, prin metode adecvate ;
- lărgirea schemelor și structurilor de percepție și înțelegere ;
- lărgirea motivațiilor ;
- formarea capacității de detașare de fenomenul propriu-zis, ca premiză a înțelegerii și judecării lui. Propunem firește, aici, sugestii. Dar numai un sistem de educație artistică organizat ar asigura înțelegerea de către tînr a fenomenului teatral.

Incapacitatea spectatorului de a înțelege teatrul nu are numai consecințe negative pentru evoluția și destinul artei noastre în general, ci se poate manifesta, în forme negative, și la nivelul individului, prin apariția a ceea ce psihologii numesc fenomenul de frustrare. Neparticiparea spectatorului la viața artistică nu înseamnă dispariția necesității de a participa, ci blocarea acesteia. Apariția blocării determină în individ refugii în stadii inferioare ale evoluției, scăderea puterii de reluare în considerație a necesității de participare, regresie, apatie, renunțare, resemnare. Acestea determină, la rîndul lor, apelul la activități de compensație — sportul sau dansul, în cel mai bun dintre cazuri — dar și — în cazuri neferiece — la „satisfacții” care frizează patologicul sau imoralitatea.

Cred, în încheiere, că tineretul trebuie educat artistic, în primul rînd pentru a putea fi educat politic, prin artă.

Silvia Ungreanu