

Igrokazi Vesne Parun

Latin, Tonka

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:140487>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-24**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

TONKA LATIN

IGROKAZI VESNE PARUN

Završni rad

Pula, veljača 2022.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

TONKA LATIN

IGROKAZI VESNE PARUN

Završni rad

JMBAG: 0303085955, redovni student

Studijski smjer: Preddiplomski stručni studij predškolski odgoj

Predmet: Medijska kultura

Područje: Humanističke znanosti

Polje: Filologija

Grana: Teorija i povijest književnosti

Mentor: izv. prof. dr. sc. Kristina Riman

Pula, veljača 2022.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani _____, kandidat za prvostupnika _____ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom

_____ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____ (datum)

Potpis

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. Kazalište.....	2
2.1. Elementi kazališta.....	4
2.2. Uloga kazališta u odgoju i obrazovanju.....	4
2.3. Vrijednost kazališta za djecu.....	5
2.4. Dramski odgoj kao poticaj za razvoj govora.....	7
3. Igrokaz.....	9
3.1. Lutkarski igrokaz.....	10
3.2. Tekst.....	12
3.3. Scenografija i kostimografija.....	13
4. Stvaralaštvo Vesne Parun.....	14
4.1. Igrokazi Vesne Parun.....	15
4.2. Mjuzikl i njegovi elementi.....	18
4.3. Životinjska i biljna tematika.....	21
4.4. Mjuzikl Mačak Džingiskan i Miki Trasi.....	22
4.5. Likovi Mačak Džingiskan i Miki Trasi.....	23
4.6. Analiza djela.....	24
5. Zaključak.....	27
6.Literatura.....	28
7. Sažetak.....	33
8.Summary.....	34

1. UVOD

Tema ovog rada su igrokazi Vesne Parun i značaj koji igrokazi, mjuzikli i kazalište imaju u dječjem odgoju i obrazovanju. Cilj rada je približiti djeci odgoj kazalištem uz igrokaze i mjuzikle, te stvaranju pozitivnog ozračja u skupini. U radu se definira pojam kazališta i njegove vrste, elemente te proces nastajanja samog igrokaza. Kazalište ima važnu ulogu u odgoju i razvoju djeteta, počevši od njegovog kulturnog, intelektualnog i psihosocijalnog razvoja.

Kroz razradu teme, fokus u radu stavlja se na igrokaze i mjuzikle, gdje će biti prikazani svi relevantni elementi njihovog kreiranja, od glumaca, redatelja, scenografije, teksta, kostimografije itd. Naznačeno je na koji način kazališne predstave, s naglaskom na igrokaze i mjuzikle, doprinose socijalnom, intelektualnom, emocionalnom i društvenom razvoju djeteta, te kako oni koji sudjeluju u odgoju i obrazovanju djeteta mogu primijeniti ta saznanja.

U zadnjem djelu bit će prikazano stvaralaštvo Vesne Parun, njen opus, s naglaskom na dječje stvaralaštvo, te njenih deset igrokaza, pri čemu će kao najrelevantnijii biti navedeni Mačak Džingiskan i Miki Trasi.

2. KAZALIŠTE

Pojam kazalište kroz povijest je imalo različita značenja pa je tako ono najprije predstavljalo zgradu u kojoj se izvode kazališne predstave, dok je kasnije termin kazalište označavao bilo koje mjesto prenamijenjeno u scenu, a gdje se susreću izvođači predstave i publika. Tako se pojam kazalište prestao vezati za mjesto, već se odnosi na sudjelovanje u samom kazališnom činu. Šire definiranje pojma kazalište odnosi se na organizaciju koja sudjeluje u pripremi, organizaciji i izvođenju kazališnih predstava. Spomenuti pojam odnosi se i na stilsko razdoblje, te na specifične karakteristike pojedinih žanrova unutar scenske umjetnosti (Batušić, 1978).

Kako navodi Prosperov Novak (2014), kazalište datira još iz drevne Grčke gdje su stanovnici častili boga Dioniza tijekom raznih svečanosti. Te svečanosti trajale bi šest dana, gdje bi se prvog dana održavao mimohod njemu u čast, a ostalih dana organizirale bi se dramske predstave. U to doba samo muškarci su imali pravo sudjelovati u predstavama, te su stoga glumili i ženske likove. Tadašnja kostimografija uključivala je maske, bogato ukrašene haljine, nakit i cipele s visokim potpeticama. Muškarci su imali više uloga u istim predstavama za koje su tijekom izvođenja mijenjali maske i kostime. Grčki glumac i pisac Tespis smatra se utemeljiteljem kazališnih predstava. Smatra se da ih upravo on utemeljio kao što ga se smatra zaslužnim i za uvođenje pokretnog kazališta.

Tespisovom pokretanju kazališta doprinosi i Eshil koji je uveo u kazališnu predstavu u to doba i drugog glumca, a doprinio je i oblikovanju maski za kazališne uloge koje su se tada koristile. Veliki je doprinos Sofokla koji je, tri desetljeća nakon Eshila, uveo i treću ulogu u kazališnu tragediju, te smanjio kor s pedeset članova na petnaest (Pignarre, 1970).

Rimsko kazalište se prema gradnji razlikovalo od grčkog. Naime, kazališta su bila drvene konstrukcije, dok kasnije tek počinju prakticirati kamenu izgradnju. Izvedbe su se sastojale od prividnih borbi između Trojanaca i Grka. (Mrkšić, 1971).

U srednjem vijeku antičko kazalište nestaje jer se počinje smatrati bogohulnim, no zbog putujućih glumaca i njihovih izvedbi razvija se novo, drugačije kazalište u Europi. Tijekom 9. stoljeća i sama Crkva, uvodi u liturgijske obrede kazališne elemente kako bi se približila narodu (Mrkšić, 1971).

Liturgijske drame ubrzo su se počele izvoditi na trgovima ispred crkvi jer neki crkveni autoriteti su se i dalje protivili onome što su te drame sadržavale, počevši od maskiranja muškaraca u žene, uvođenje životinja itd. Tim slijedom nastale su paraliturgijske drame koje više nisu bile vezane isključivo za crkvene obrede. Također, javljaju se farse i pučke predstave, dok je za feudalni sloj tada bilo tipično izvođenje scenskih priredbi na dvoru u kojima su uživali bez prisutnosti običnih pučana. Dolaskom renesanse nestaje oblik kazališta tipičan za srednji vijek, a javlja se novo kazalište koje u 16. st. postavlja smjernice za postavljanje tri osnovne pozornice koje se odnose na tragediju, pastoralu i komediju (Hrvatska enciklopedija, 2020).

Ono čime je razdoblje renesanse iznimno doprinijelo ovoj vrsti umjetnosti jest *commedia dell'arte*, kazališna umjetnost koja je imala velik utjecaj na mnoge dramske pisce. Kako navodi (Mrkšić 1971) kod ove kazališne forme fokus je prvi puta stavljen na umijeće glumca, a ne na tekst. Također, glumac tijekom čitave predstave ne mijenja uloge, već tumači jedan lik. U doba renesanse, englesko kazalište se tematikom i arhitekturom razlikovalo od talijanskog. Prepoznatljivo je bilo Elizabetinsko kazalište, u kojem je jedan od najprepoznatljivijih autora bio William Shakespeare.

U vrijeme baroka, točnije prvom polovicom 17. stoljeća, javljaju se kazališne zgrade masivnih dimenzija koje su bile prepoznatljive po iluzionističkim pozornicama i amfiteatralnim ložama. U to doba najpopularnija i najčešće izvođena drama bila je opera. S druge strane, za renesansno doba veže se popularnost baletnih predstava i alegorija. U klasicizmu najpopularnije su bile komedije (baleti), a izvodili su se osim u kazalištima i na otvorenom (Hrvatska enciklopedija, 2020).

Prema Prosperov Novaku (2014) kazalište postaje glavna vrsta zabave u 19. stoljeću. Zbog ekonomskih kriza ljudi su tražili nešto što će im odvratiti pažnju, zabaviti ih i pobuditi u njima kolektivan duh. Kazališne predstave su u tome uspjevale. Kostimografija se mijenja i postaje jednostavnija. U to doba ipak se javlja kazališna kriza koja naturalističkim pokretom završava i otvara put obnovi cjelokupne kazališne umjetnosti. U 20. st. javlja se filmografija koja kazališnoj umjetnosti postaje konkurent jer joj preuzima dio publike. Ipak, s druge strane, sam film u jednoj je mjeri utjecao na obnovu kazališta. Lik je stavljen u sam centar tj. osoba, a tekst ga slijedi. Iako se kazalište mijenjalo tijekom vremena, kao i njegov značaj i utjecaj, kazališna umjetnost uvijek je imala i imat će utjecaj

na razne sfere čovjekova života.

2.1. Elementi kazališta

Kazalište je sastavljeno od primarnih elemenata koje čine glumci i publika, te onih komplementarnih. Ti dodatni, komplementarni elementi nisu neophodni za izvođenje predstave, ali svakako utječu na njenu kvalitetu kroz stvaranje iluzije i učinka na publiku.

Ubersfeld (2004) definira glumca kao umjetnika na pozornici čija misija je djelovati i govoriti s ciljem konstruiranja priče. Glumci su ti koji dijalogom, emocijama i energijom stvaraju vjerodostojnu priču i time uključuju u nju i samog gledatelja, tj. glumci su ti koji stvaraju fikciju svojom sposobnošću da utjelove lik sa svim fizičkim zahtjevima koje određena uloga nameće. Tijekom predstave stvara se odnos između publike i glumaca. Publika od glumaca dobiva informacije o nekoj temi ili problemu kojim se predstava bavi, a također razvija pozitivnu ili negativnu percepciju o odgledanoj predstavi (Trancón, 2006).

Kod ostalih elemenata kazališta ključno je navesti redatelja kojeg Ubersfeld (2004) definira kao kreativnog umjetnika zaslužnog za koordinaciju svih elemenata koji su uključeni u izvedbu, od scenografije do interpretacije. On je odgovoran za materijalnu organizaciju predstave. Također, dodatni elementi koji doprinose cjelokupnom doživljaju predstave, iako nisu njen neophodan dio, uključuju šminku, kostime, scenografiju, zvuk i rasvjetu.

2.2. Uloga kazališta u odgoju i obrazovanju

Kazališne predstave jedan su od načina kulturnog uzdizanja svake generacije, ali i način na koji pojedinac može iz druge perspektive sagledati tekuće probleme, relevantna pitanja koja se tiču svakodnevice, pronaći odgovore na neka pitanja koja ga muče, doživjeti katarzu ili jednostavno samo uživati i zabaviti se.

U edukaciji i odgoju djece i mladih kazalište, ukoliko se njegova važnost prepozna,

može imati značajnu ulogu. Svaka kazališna predstava, kako dječja tako i ona za odrasle, u sebi sadrži neku važnu poruku koja se kroz scenarij i interpretaciju glumaca nastoji prenijeti publici. Edukacija mladih kroz njihove posjete kazalištu bitan je element i u njihovom odgoju i sazrijevanju jer djeca s lakoćom uranjaju u lik i sužive se s njime, te njegovom situacijom. Iz tog razloga kazališnim predstavama djeci je lakše predstaviti različite "tabu" teme o kojima je možda s njima teže razgovarati jer im je neugodno pričati o određenoj problematici. To npr. može biti seksualnost, rastava braka kod roditelja, smrt i slično. Prilikom posjeta kazalištu i gledanjem predstave takve tematike, roditelju/odgojitelju može biti lakše s djetetom razgovarati o takvoj temi. Svaka priča bi trebala biti u skladu s njihovim interesima i prikazana na jednostavan način, ali također pažnja se treba posvetiti odabiru glazbe i scenografije kako bi bili usklađeni sa dječjom dobi (Alvir, 2017).

Mnoge relevantne studije su pokazale kako dječje kazalište ima snažan utjecaj na djecu i njihov razvoj. Gledanje svijeta kroz novu perspektivu pomaže mladima da zamisle nove mogućnosti i nove ideje. Djeca koja pohađaju kazališne predstave pokazuju, prema istraživanjima, više tolerancije prema različitim ljudima i idejama, kao i povećanu empatiju prema drugima (Radloff, 2016).

Kazalište je također bitno radi socijalizacije, međusobne interakcije i snažnih iskustava koja gledatelji doživljavaju tijekom gledanje kvalitetne kazališne predstave. Međutim, tu se javlja problem kreiranja, ali i odabira predstave koja će mlađim, ali i starijim gledateljima prenijeti takvo iskustvo jer kao i u svakoj umjetnosti, postoje više i manje kvalitetne kazališne predstave. Kazalište također zahtijeva određeni bonton ponašanja, stoga kao takvo može biti jedan od načina kako djecu kroz posjete tim ustanova učiti primjerenom i poželjnom ponašanju u javnosti. (Potočnjak, 2011).

2.3. Vrijednost kazališta za djecu

„Kazalište za djecu je pogled na život, zrcalo vremena i poticaj za igranje sa stvarnošću" (Gruić, 2018.) Najbitniji pozitivni aspekti sudjelovanja djece u kazališnim predstavama su: zabava, pozitivan utjecaj na njihov psihološki razvoj, obrazovanje,

uvažavanje estetike i razvoj buduće kazališne publike. Iako se kazališne predstave u prvom redu mogu smatrati oblikom zabave, važno je biti svjestan ostalih pozitivnih efekata koji se gledanjem predstava kod djece ostvaruju. Kao što je u prethodnom potpoglavlju navedeno, djeca se vrlo lako uđu u likove na pozornici i u njihove situacije. Ona se poistovjećuju sa njima i iz tog razloga je raznovrsnost kazališnih predstava koje prikazuju različite situacije, gdje likovi proživljavaju različite, pozitivne i negativne, emocije, bitno za djecu jer to utječe na njihov psihološki razvoj. Naime, uživanjem u osjećaje koje kazališni likovi proživljavaju, djeca razvijaju emocionalnu inteligenciju u smislu učenja prepoznavanja tuđih emocija, ali također kod njih se ujedno razvija i empatičnost na jedan nenametljiv i prirodan način. (Reason, 2010).

Pozitivan efekt koji se kod dječje populacije ostvaruje kroz kazališne predstave jesu svakako odgoj i obrazovanje. U tom kontekstu, možemo govoriti o predstavama kojima se djecu uči što je dobro, a što loše, što je poželjno, a što nepoželjno i sl., dok prema Šimiću (2008) predstavama to ne bi trebao biti primaran cilj, već bi naglasak trebao biti na dijalogu između glumaca i djece kako bi bolje razumjeli sebe, ali i svoje okruženje.

Uloga škole je educiranje djece, a kazalište im treba služiti u boljem razumijevanju svoje okoline i iz tog razloga kazališne predstave bi trebale manji fokus staviti na to što će djecu naučiti, a više se posvetiti djeci zanimljivim temama koja će ih potaknuti na promišljanje i razumijevanje. (Reason, 2010).

Kako kazalište svakako ima pedagošku, ali i psihološku ulogu, bitno je da predstava emocionalno potakne djecu, da ih podučava na jedan indirektan način prikazujući im svakodnevne probleme s kojima se djeca u svojoj svakodnevnici susreću, a za koje se u predstavi nađe rješenje. Na taj način predstava ostvaruje indirektnu ulogu u obrazovanju i ima inspirativan utjecaj na djecu. Studija koju je provela dr. Natasha Kirkham (2019) viša predavačica psihologije i istraživačica u Centru za mozak i kognitivni razvoj na Sveučilištu Birkbeck u Londonu, sa ciljem da utvrdi pozitivne efekte koje kazališne predstave imaju na djecu, pokazala je sljedeće rezultate: ono kod djece povećava društvenu toleranciju, akademski uspjeh i pozitivne društvene promjene. Ovo istraživanje sugerira očitu korist od odlaska u kazalište za djecu, u nizu razvojnih područja. Ovo istraživanje prema dobivenim rezultatima potvrđuje kako kazalište može poboljšati društveno povezivanje, omogućiti istraživanje emocija u sigurnom prostoru, razviti

emocionalne i kognitivne vještine za suočavanje s kompliciranim svijetom i pokrenuti razgovore o važnim temama.

Alvir (2017) ističe važnost razvijanja estetike i smisla za lijepo kroz gledanje kazališnih predstava na način da se djeci ponudi estetski užitak u kojemu mališani uče gledati očima boja, zvukova, slika, riječi, pokreta. Također, posjećivanjem kazališnih predstava od najranije dobi razvija se generacija ljudi koja usvaja i njeguje umjetnost kao stil života, tj. ta djeca odrastaju u osobe koje će najvjerojatnije i kao odrasli činiti redovitu kazališnu publiku.

Kazališta se, dakako, nadaju tom slijedu, međutim to ne bi trebao biti krajnji cilj - raditi isključivo na privlačenju i zadržavanju publike i posljedično ostvarivanju velikog profita. Kazališna predstava, prije svega, je umjetnost koja treba njegovati estetiku, bonton, uživanje i zahvalnost, a vjerna publika nastat će kao posljedica tih pruženih vrijednosti i osjećaja (Reason, 2010).

2.5. Dramski odgoj kao poticaj za razvoj govora

Dramski odgoj jedan je od načina na koji se potiče razvoj govornih vještina kod djece. "Dramski izraz podrazumijeva svaki oblik izražavanja u kojem su stvarni ili izmišljeni događaji, bića, predmeti, pojave i odnosi postavljeni pomoću odigranih uloga i situacija" (Lekić et al., 2007)

Dramski odgoj podrazumijeva podučavanje kroz sudjelovanje u dramskom iskustvu koje se ostvaruje posjetom kazališnim predstavama, sudjelovanjem u istima, posjetima dramskih organizacija vrtićima, dramatizacijom odgojitelja, ali i djece osobno gdje su oni sami u ulozi glumaca ili se koriste lutkama. Od nabrojanog, smatra se da najveći efekt poručuje osobno sudjelovanje u dramatizaciji, dakle kad su djeca ta koja su u ulozi glumaca. Na taj način ona ostvaruju iskustveno učenje jer samostalno proživljavaju dramatizaciju, integrirano učenje kroz kreativnost i izražavanje, komunikaciju i govor, te spoznajni, emocionalni i socijalni razvoj (Lekić et al., 2007).

Prema Nemeth-Jajić i Dvornik (2008), kazališne predstave i igrokazi pozitivno se odražavaju na govorni izričaj djece. Oni često potiču djecu na kreiranje vlastitih igrokaza,

na izražavanje mišljenja i doživljaja, na kritičke osvrtne glumačkih interpretacija i sl. Također, sudjelovanje u igrokazima djecu uči kako biti aktivan slušač što je nužno u kulturnoj i dvosmjernoj komunikaciji. Nakon odgledanih kazališnih predstava i igrokaza djeca raspravljaju o glumačkim interpretacijama, te ocjenjuju govor glumaca, pri čemu uče davati i obrazlagati svoja mišljenja.

Dramske igre potiču kreativnost, koncentraciju, obogaćuju rječnik i doprinose pravilnom izražavanju. Kod djece predškolske dobi one doprinose kvaliteti odrastanja i sazrijevanja kroz iskustvo što im jest najvažniji cilj. U dramskim igrama kao sredstva izražavanja koriste se riječi, zvukovi i pokreti, a fokus je na zamišljanju i doživljajima (Perić Kraljik, 2006).

Uz dramske metode odgoja djeca ostvaruju komunikaciju, razmjenjuju ideje i stajališta.

Također, ukoliko su sami u ulozi glumca ili koriste lutke moraju zapamtiti tekst, a sve to ima pozitivan utjecaj na razvoj njihovih komunikacijskih vještina, sposobnost izražavanja, bogatstvo vokabulara i sl. (Bojović, 2013).

3. IGROKAZ I NJEGOVA ULOGA U DJEČJEM OBRAZOVANJU

Prema definiciji u Hrvatskoj enciklopediji (2021), igrokaz predstavlja dramsku vrstu austrijskog podrijetla te se u hrvatskoj kazališnoj terminologiji prvi put javlja polovicom 19. st. i ponajčešće se veže uz pučku dramatiku i njezina najpoznatijega predstavnika J. Freudenreicha (Graničari, 1857).

Smješten u seosku ili malogradsku sredinu, igrokaz spregu ljubavnoga i kriminalnoga zapleta najčešće razrješuje sentimentalizmom i moralizmom, a nerijetko ima i satiričkih pretenzija. U strukturalnome ga pogledu odlikuju epizodičnost i glazbeno-pjevni umetci.

„Dramske igre su organizirane kreativne igre. Sredstva su izražavanja: riječi, pokret i zvuk. Rade se na trima razinama: zamisliti, doživjeti, izraziti. Igre razvijaju usredotočenost, maštu, pravilno izražavanje, bogaćenje rječnika, spretnost, zrelost. Dramske igre djeci predškolske dobi omogućuju iskustveno sazrijevanje, kvalitetnije odrastanje, a to je njihov najvažniji cilj“ (Perić Kraljik, 2006: 147).

Kako navodi Škuflić-Horvat (2004:84): „Igrokaz je u razrednoj nastavi najčešće korišten oblik dramskog odgoja. Kad se govori o scenskom, sceni i sceničnosti, najčešće se misli tek na medij u kojemu se dramski izraz ostvaruje, odnosno na medij koji podrazumijeva živu nazočnost izvođača pred gledateljima.“

Autor također navodi kako je cilj dramskog odgoja da gledatelj doživi katarzu u smislu emocionalnog oslobađanja. Prema Kunić (1990), igrokaz je stvaralačka i jednostavna dramska igra u kojoj igrači tijekom njegovog stvaranja određuju njegov sadržaj i adekvatni izričaj. Igrokazi su u školama vezani uz predmetnu nastavu iz hrvatskog jezika i u okviru navedenog predmeta djeca se zapravo upoznaju sa igrokazom, te njegovim karakteristikama. Upravo kroz simboličku igru u igrokazima djeca se povezuju sa književnosti ulogama koje igraju i sa kojima se pokušavaju identificirati.

Djeca u igrokazima biraju različite uloge kroz koje izgrađuju svoje stavove i odnose prema sredini u kojoj žive, a posljedično kod djece se razvijaju jezične i govorne vještine. Igrokaz naime, daje mogućnost da djeca kroz igru sudjeluju u umjetnički formiranim dijaloškim situacijama koja ona upijaju i počinju uvrštavati u svakodnevni govor. Međutim, bitno je da igrokazi nisu jedini način na koji djeca dolaze u dodir sa kreativnim

stvaralaštvom i umjetničkim govornim izričajem, već da to bude jedan vid takvog odgoja djece (Diklić, 1996:325).

Uvođenjem dijaloških oblika izražavanja u odgojno-obrazovnom radu usvajaju se pojmovi: aktivno slušanje, govor, izražajno čitanje te se djecu potiče na razvijanje mašte i sposobnost uživanja u uloge. (Rosandić, 2005).

Prema Kunić (1990), tek kada djeci bude pružena mogućnost da sama kreiraju igrokaz i osmisle dijaloge možemo govoriti o produktivnom učeničkom stvaralaštvu.

Kroz interpretaciju književnog teksta djeca kroz dramatizaciju i stvaralačku igru sudjeluju u kreiranju igrokaza u prvom slučaju, a u drugom sudjeluju u osmišljavanju ukupnog procesa od izbora teme do izvođenja. Kod učeničkog procesa u kreiranju igrokaza fokus je na njihovom stvaralaštvu, međutim ne smije se zanemariti niti ukupan rezultat i kvaliteta igrokaza na kraju jer ukoliko se ovakav vid učenja primjenjuje višekratno, učitelji mogu na temelju konačnih rezultata pratiti učenikov napredak.

3.1. Lutkarski igrokaz

Lutkarstvo je čin oživljavanja neživog predmeta. Lutke se koriste kako bi dočarale lik u predstavi. Lutkar može publici biti vidljiv i nevidljiv.

Vizualne i tehničke kvalitete lutke dolaze do izražaja tijekom same izvedbe predstave/igrokaza. U kazalištu ili na zvučnoj pozornici svi elementi djeluju zajedno: pokret, kostimografija, izraz lica, rasvjeta, glazba i vokal. Lutka je instrument kroz koji se može ostvariti vrlo dramatičan prikaz nekog stvarnog problema. Predstava može biti isključivo lutkarska ili lutkarska igra integrirana u plesne ili kazališne predstave (Blumenthal, 2005).

Pokret uz pomoć lutkara je taj koji oživljava lutku, on je taj koji joj daje smisao i osobnost. Lutkar je taj koji je personalizira i približava djeci koja kroz njegovu vještinu upravljanja lutkom ulaze u svijet mašte. Njegov zadatak je oživjeti predmet i putem njega prenijeti djeci bitne poruke. Ukoliko on to uspije i djecu će zainteresirati za dramatizaciju (Glibo, 2000).

„Kazališna predstava – lutka – igra, najprisniji je i najupečatljiviji pokretač impresije,

poticatelj pozornosti, mašte i stvaralaštva, svekoliki pomagač da se vidi, čuje, doživi, ponovi, nauči. I da se pritom uživa“ (Kraljević, 2003:11).

Lutkarstvo je vrsta scenske umjetnosti koja ima mnogo zajedničkih aspekata sa glumačkim kazalištem, a različitost je u tome što se kao posrednik između publike i glumaca pojavljuju lutke. Lutka je centralna figura predstave/igrokaza i temeljno izražajno sredstvo koje pokreće lutkar dajući joj svojstva živog bića-glas, pokrete itd. U svijetu lutkarstva isprepliću se gluma, lutke, igra i ples kroz humor i poeziju. (Glibo,2000).

Pojam podučavanje lutkarstvom odnosi se na obrazovne lutkarske predstave gdje se lutke koriste za edukaciju kroz zabavu. Privlačnost lutaka prvenstveno leži u njihovom nedostatku 'ega'. Zbog toga lutke se čine naivnima i nevinima, a publika odgovara na to odsustvo skrivenih motiva, ona nema potrebe biti sumnjičava ili nepovjerljiva. Iz tog razloga sa lutkama se lako identificirati, što je bitno kako bi se prenijele obrazovne poruke.

U tome leži ogromna moć lutke kao alata za odgoj. Lutka se može baviti tabu pitanjima bez izazivanja srama kod gledatelja, može prevladati stigme o osjetljivim i kontroverznim pitanjima. Lutke mogu glumiti vrlo osobne situacije bez da se izazove osjećaj srama ili uvredljivosti kod publike. One mogu probiti led tako što će nasmijati ljude.. Izrada lutke je čin stvaranja osobnosti i stoga igra dvostruku ulogu u učenju i razvoju.

"Dijete se susreće s lutkom gotovo uvijek s uzbuđenjem. Lutka, a posebno scenska lutka, pokreće djetetov emocionalni, misaoni i fantazijski svijet. Igrajući se sa scenskom lutkom, dijete je motivirano da obnavlja svoje iskustvo, znanje, doživljavanje pa mu lutka najčešće služi kao potpora govornom stvaralaštvu, a isto tako likovnom, glazbenom i scenskom“ (Šimunov, 2008).

3.2. Tekst

Pisani književni dramski tekst može se promatrati kao književno djelo koje postoji odvojeno od radnji. U zapadnoj tradiciji drame, književni dramski tekstovi često se identificiraju kao predstave i ti tekstovi mogu činiti osnovu scenarija. Iako predstave mogu istraživati i opisivati različite vrste ljudskih ponašanja kroz pažljivo konstruirane književne i poetske forme, one ne moraju uvijek biti poetične ili se odnositi na 'stvarne' ili čak 'ljudske' događaje, aktivnosti, jezike ili slike. Dramske izvedbe mogu se jednostavno definirati kao radnje koje se izvode za publiku. Tradicionalno, drame su se smatrale pisanim tekstovima koji opisuju radnje koje glumci mogu izvesti za publiku u nekoj vrsti kazališta. No, dok dramska izvedba obično zahtijeva publiku i/ili neku vrstu akcije, ona nije ograničena na kazalište i ne zahtijeva nužno pisane tekstove ili glumce (npr. u lutkarstvu). U kazališnoj dramskoj izvedbi tekstovi se mogu odigrati prema različitim scenarijima koje izrađuje redatelj, koreograf, dizajner svjetla, dizajner zvuka, kostimograf i scenograf. Kako razne kulture razvijaju nove tehnologije i nova shvaćanja ljudske umjetnosti i djelovanja, mogućnosti povezane s produkcijom dramskih izvedbi sigurno će se širiti (Carlson, 1996).

Kod odabira teksta bitno je da on prati radnju, te ga se treba odabrati prema ideji/pitanju/problemu koji se želi iznijeti publici. Također, neophodno je kod odabira teksta najprije utvrditi kojoj dobnoj skupini je igrokaz primarno namijenjen, kako bi se prilagodio sam tekst, kao i žanr igrokaza (Vigato, 2011).

Kod izvođenja igrokaza u cilju edukacije djece preko odgojitelja najbolje je da tekstovi budu kratki, jezgroviti i dinamični, te da imaju sažetu radnju. Sam odabir teksta može ovisiti i o vrsti lutaka koje se koriste u igrokazu. Bitno je da se kroz dramatizaciju ne izgubi poanta književnog djela koje je odabrano, te ukoliko je potrebno sažeti tekst, da se onaj dio teksta koji se izbacuje nadomjesti režijom, glazbom i sl. kako se ne bi izgubila bit priče (Pokrivka, 1980).

3.3. Scenografija i kostimografija

U tradicionalnim lutkarskim kazalištima obavezna je bila scenografija koja djeluje realistično, dok je u suvremenim lutkarskim kazalištima tipična stilizirana scenografija. U ovoj vrsti kazališta scenografija i dekor su pomični, oni se koriste, uz ostalo, kako bi udahnuli život lutki. Sve što se nalazi na sceni ima svoju funkciju tijekom izvođenja igrokaza. Tu je razlika između lutkarskih kazališta i kazališta sa živim glumcima gdje je scenografija fiksirana i ima uglavnom dekorativnu ulogu. Osoba odgovorna za scenografiju u lutkarskom kazalištu mora pravilno ukomponirati boje, osvjetljenje, kompoziciju i linije u cilju postizanja željenog efekta tj. doživljaja kod publike. Također, treba paziti da scenografija ne bude previše ukrašena kako ne bi maknula fokus sa lutke. Uloga scenografije jest da izazove interes i stvori doživljaj kod publike (Pokrivka, 1980).

U igrokazu su svi elementi predstave važni, pa tako i sama kostimografija. Kao i scenografija, kostimi lutaka i samog lutkara, ukoliko je on vidljiv na sceni, moraju biti simbolički, ali ne pretjerano ukrašeni kako ne bi odvrćali pozornost sa lutki. Pod lutkin kostim, uz odjeću, smatra se i njena frizura, pokrivala za glavu, te rekviziti kojima se lutka koristi. Kostim se mora uklapati u karakter lutke, te ga mora naglasiti. Iz samog kostima publika mora moći ponešto zaključiti o liku lutke, kao i dobiti osnovne informacije o igrokazu.

Ukoliko je lutkar vidljiv na pozornici bitno je da on svojim kostimom ne odvrća pozornost sa lutke, već da se uklopi izborom odjeće, frizure i šminke koji mu ne smiju otežavati kretanje na pozornici, te mu moraju omogućiti da dostojno predstavi lik koji preko lutke tumači (Županić Benić, 2019).

4. Stvaralaštvo Vesne Parun

Slika 2. Vesna Parun



Izvor:<https://voxfeminae.net/strasne-zene/vesna-parun-pjesnikinja-nepokolebljiva-duha/>

Vesna Parun je jedna od najpoznatijih hrvatskih pjesnikinja u drugoj polovici 20. st. Rođena je na otoku Zlarinu, gimnaziju je pohađala u Šibeniku i Splitu. U adolescenciji je upisala romanistiku i filozofiju, no nije završila zbog bolesti. Preselila je svoj život u Zagreb gdje je djelovala kao slobodna književnica. Pisala je drame, igrokaze, basne, poeziju, eseje kritike i slično. Parunino stvaralaštvo promijenilo je društveni poredak u hrvatskoj na način da je prva spisateljica koja je živjela isključivo od spisateljskog rada. Objavljujući prvu zbirku *Zore i vihori* (1947) započinje svoje pjesničko stvaralaštvo kroz prikaze rata kao strašnu pojavu u dječjem svijetu kroz igru zmajevima i cvijećem. Njezino pjesništvo je prikazano kroz borbu za integritet, osobni glas, prihvaćenost i za ljepotu življenja unatoč svemu. Poznato je i da je veliki dio stvaralaštva posvetila i mediteranskom pejzažu koje je donijela kroz stotine soneta. To mjesto u hrvatskoj književnosti zauzela je i zahvaljujući raskošnosti pjesničkog izraza, bogatstvu tema i motiva i stvaralačkoj plodnosti. (Vuković, 2022).

“Njezino značajno stvaralaštvo za djecu prožeto je motivima iz biljnoga i životinjskoga svijeta . Kao bitnu stavku u kreiranju poezije za djecu Parun je koristila humor. On je prisutan u njenim zbirkama Mačak Džingiskan i Miki Trasi, Hoću ljutić, neću

mak i ostalima što je vrlo bitno jer djeca vole humor i kroz humoristične prikaze lakše je pridobiti njihovu pažnju kako bi im se prenijela određena poruka. Djeca vole smijeh, šalu i veselje u životu, ali isto tako i u poeziji (Diklić, Težak i Zalar, 1996).

Ispunjavalo ju je pisanje za djecu te je na taj način liječila umor i bila ispunjenija. Tu susrećemo i neke njezine osobine poput: osjećajnosti, maštovitosti i kreativnosti čime osvaja čitatelja.

"Vesna Parun je za svoj književni rad dobila brojne nagrade. Nagrada Grigor Vitez 1968. godine za dječji roman *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*, 1970. godine dobila je Diplomu za poeziju u Parizu, 1972., godine dobitnica je Zmajeve nagrade za najuspješnijeg dječjeg pjesnika koja se dodijelila u Novom Sadu.

Jedna od najuspješnijih sastavnica stvaralaštva za djecu razlikuje se po tome što nema likova djece, već su narativne pjesme s mačjim protagonistima *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* koji je tiskan kao igrokaz u Zagrebu 1996. godine. Obljetnicu 100. rođendana Vesne Parun obilježilo se raznim događajima: literarni natječaj nadahnut Vesninim stihom, šoltanski dani Vesne Parun, prikazi dokumentarnih filmova na Hrvatskoj radioteleviziji i mnogi drugi. (Špoljarić, 2022).

Stihom „Mi ćemo vam odati samo dio tajne: uz ove pjesme može se sanjati, plesati, pjevati, učiti disati, letjeti, kucati... i još puno zanimljivih stvari činiti...” Parun (2001:2) je započela svoj put do dječjih srca u dječjoj poeziji. Na taj način i odraslom čovjeku budi maštu, volju za životom i daje mogućnost za širenje vidika i vraćanje u neke bezbrižnije i sretne dane. Kroz svoja djela pokazala je koliko vrijedi njena riječ da je vrijedno baviti se dječjom poezijom.

U svojim djelima koristi igru koja je popraćena humorom, ali ponegdje i tugom. Čitajući njene pjesme dovodi do razmišljanja o nekoj drugoj realnosti u kojoj su životinje zamijenile ljudski i dječji svijet (Parun, 1983) .

4.1. Igrokazi Vesne Parun

Kako tvrdi Muhoberac (1999), da bi se razumjeli igrokazi Vesne Parun, oni koji ih čitaju moraju biti znatiželjni, kreativni, maštoviti i otvorenog uma. Parun piše na način, da

čitatelj uistinu ima osjećaj da poznaje sve te životinje iz njenih igrokaza, a ne da je riječ o alegoriji, bajki, basni. Ona u svojim igrokazima spominje životinje tipične za njen rodni kraj Zlarin, u koji se kroz takav stvaralački prikaz vraća, te ih također bira na način da svaka životinja predstavlja tj. tipski označava neku ljudsku osobinu. Njene mačke, dupini, galebovi, koze, gušteri... nisu samo kao u basnama utjelovljenje lijenog, radišnog ili lažljivog karaktera, gluposti ili pameti, već predstavljaju dalmatinske, primorske, zagrebačke, šibenske, dubrovačke, splitske, korčulanske karaktere.

U igrokazima se javljaju autobiografski elementi same autorice, koji postavljaju egzistencijalna, sociološka i filozofska pitanja i promišljanja koja su je pratila tijekom njenog života.

Igrokazi *Mačkoliki* koji su stekli popularnost kod djece i odraslih, ona uvišestručuje u romanu pisanom u stihovima pod naslovima *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*, Miki slavni kapetan, Miki Trasi i Baba PimBako itd., ali također i kroz mnoge mjuzikle uprizorene na kazališnim daskama ili putem radija. Najpopularniji igrokaz Vesne Parun, ali i općenito najpopularniji hrvatski igrokaz namijenjen djeci jest *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* u kojima su dva glavna lika dva mačka, od kojih je jedan prikazan kao čvrst i grub, a drugi nježnijeg karaktera koji stalno pronalazi nevolje. Kroz sam igrokaz prikazuju se razne ljudske osobine, priče o djetinjstvu, odrastanju, ljubavima i prijateljstvu, sazrijevanju i starenju (Muhoberac, 1999).

Srce od bumbara je igrokaz koji dramatiziran putem radija od Ladislava Vindakijevića i Anite Kolesar koji prikazuje toplinu obiteljskog doma u Kukljici. U tom igrokazu isprepliću se dvije priče od kojih je jedna vezana za obećanje Mikija Trasija babi PimBako da će joj kad ostari presaditi srce od bumbara, a druga prati potragu tada već razumnog mačka Mikija koji je u potrazi za novcem i slavom, te dok se kreće kroz visoke krugove estrade i filma razmišlja o dobru i zlu (Muhoberac, 1999).

Zlarinska rapsodija ili *Tajna koraljnog otoka* radnja se odvija na otoku Zlarinu gdje na svijet dolaze mali mačići, Džingiskanovi unuci što predstavlja okvir za obiteljsku i ribarsko-otočnu priču.

Miki Trasi i hijena Šššš ostvaruje veliku dinamičnost već kroz same stihove, kroz izmjenu izrazito kratkih slogova. Već u samom uvodu pripovjedač čitatelja uvodi u radnju objašnjavaju osnovnu dramsku situaciju: baka, djed i mačja obitelj, te koza i magarci

odbačeni su vjetrom i morem na osamljeni otok Blitvenicu, a dramska igra se gradi oko toga tko će od njih prvi opaziti Mačka Mikija kojeg čekaju. Ovaj igrokaz alegorijski je prikaz osamljenosti, čežnje i čekanja koji se tijekom odvijanja priče pretvara u bajku o ispunjenim željama, odnosno kada od Mikija dobiju poštarsku pošiljku (Muhoberac, 1999).

Suncokret na pučini napisan je velikim dijelom u proznom obliku i raznolikoj rimi. U ovom igrokazu isprepliću se san i java koji se spajaju kroz kulminaciju lutanja mačaka i spašavanja stražara, a obostrani cilj je otok Ugljan. San u ovom igrokazu predstavljaju tri male mačke koje se voze u kolijevci na moru, dok dva prijatelja sa zapadne obale Crnog mora koji utjelovljuju dubine i prostranstva mora predstavljaju stvarnost. Ovo je dramatična priča o slobodi, snovima i sanjarenju, stvaralaštvu i kretanju. Ova tematika je često prisutna u stvaralaštvu Vesne Parun (Muhoberac, 1999).

Igrokaz *Čavlićak Dobrićak* poetsko je glazbena igra sa lutkama, broji tri čina tj. šest prizora, većinski pripovjedačke strukture sa ritmičnim dijalozima te se može izvoditi u kazalištu lutaka ili kazalištu sjena. U ovom igrokazu Miki Trasi preselio se iz Dalmacije u Zagreb gdje protagonist postaje postolar Čavlićak Dobrićak. Ovaj igrokaz govori o životu siromašnog postolara koji izrađuje jeftine cipele bogatim i arogantnim mušterijama, te govori o hrabrosti unatoč osamljenosti, tuzi i nesreći kroz parabole. U ovom igrokazu osim mjesta radnje koje se mijenja, sam prikaz egzistencijalnih i socijalnih problema mijenja se iz komedijskog u tragijski kontekst, te se sam igrokaz smatra jednim od vrhunaca stvaralaštva Vesne Parun (Muhoberac, 1999).

Luna-park na Mjesecu, igrokaz koji prikazuje jedan od vrhunaca Mikijevih putovanja, pisan je kratkim i vrlo pamtljivim stihovima koji se beskonačno nižu. Igrokaz je predstavljen kroz radijsku igru za djecu u kojem se kreira dječje putovanje u nepoznato i želja da se to nepoznato dohvati. Glavni zaplet kreiran je kroz igru riječima, metaforu i usporedbe, dok se izražava tragikomični rat između gospodara svijeta. Luna-park o kojem se govori ne odnosi se na zabavni park, već na lunin (mjesečev) park koji se tako povezuje sa Mikijevim stanjem koji je mjesečar i sanjar. Isto tako, misli se i na Lunu koja je tada bila pojam sovjetske svemirske atomske postaja (Muhoberac, 1999).

Igrokaz *Ponoćna ogrlica* prikazan je ironijom i ruganjem modernom bogatom društvu gdje se ljudske osobine prikazuju kroz pasmine pasa. Igrokaz je pisan u stihovima, gdje je kroz rime poezija približena dječjem svijetu mašte. Ozbiljna tematika

konkurencije i pobjeđivanja, uneozbiljena je prikazom kroz pse (Muhoberac, 1999).

Slike iz Nenine štale, igrokaz je koji u stihovima govori odjevojčici Neni i njenom prvom susretu sa selom tj. štalom njene bake i djeda. Igrokaz je pisan štokavicom, te se smatra najbližoj verziji klasičnog igrokaza koji su namijenjeni djeci i iz razloga što ih uči usvajati pravilan štokavski standard (Muhoberec, 1999).

Igrokaz *Tri bika zlatoroga* napisan je u prozi, ali sa ritmičnim diskursom, te pripada radijskoj igri. Priča je simbolička i alegorijska, bazira se na basni o lavu koji je najprije razdvojio tri prijatelja bika, a potom ih pojeo. Međutim, priča ne završava tragično kao nijedan Vesnin igrokaz pisan za djecu, unatoč ponekim tužnim i napetim elementima radnje. Kroz sam igrokaz ukazuje na upadanje u opasnosti zbog naivnosti i dobrote, ali igrokaz završava himnom životu gdje se životne neprilike prevladavaju kroz prijateljstvo i uzajamno pomaganje, te se postiže sloboda i sreća kroz zajedništvo (Muhoberac, 1999.)

U igrokazima Vesne Parun, bilo da su oni bajkoliki, filozofski, basnoviti, pustolovni, dnevnički ili pismoliki, animalno humani ili humano animalni, krije se želja za ljubavlju, putovanjem i slobodom.

U pisanju ona koristi različite vrste strofa, rima, stihova i figura kroz koje izvire njena pjesnička mašta, kreativnost i bistrina u iznošenju velikih istina života. Pri iznošenju pouka ona se služi ironijom, alegorijom, satirom i parodijom kroz umjetnost riječi. Odraslim i racionalnim umovima ti prikazi realnosti života kroz maštu i imaginaciju mogu ponekad djelovati zbunjujuće, ali kod djece i onih koji su zadržali taj takozvani "dječji" pogled na svijet njeni prikazi djeluju očaravajuće. Zapravo, kroz njenih deset igrokaza provlači se autobiografska nota autoričina života..

4.2. Mjuzikl i njegovi elementi

Mjuzikl je glazbeno-scensko djelo koje se javlja na prijelazu iz 19. u 20. st. Najčešće je zabavnog sadržaja, a sastavljen je od govornih dijaloga, plesa i glazbenih točaka. Razvija se u kazalištima diljem Broadwaya i od tamo se širi Europom. Glazba u mjuziklu sastoji se od pjesama pjevne melodije, vokalnih ansambala, zbornih ansambala i plesnih ili baletnih scena, pri čemu glazba nema dominantnu ulogu, već joj je zadaća upotpuniti

bitnije scenske radnje (Hrvatska enciklopedija, 2021).

Kako navodi Kenrick (2017), mjuzikl se sa Broadwaya najprije širi u Englesku zbog kulturne, povijesne i jezične povezanosti. Ono što je Broadway u New Yorku, West End je u Londonu i tu zapravo govorimo o dvije najrazvijenije kazališne mjuzikl scene. Zaljubljenici u taj žanr, kao i sami umjetnici, gravitiraju ka ta dva centra kad su mjuzikli u pitanju.

Povezanost između kazališta i glazbe prisutna je još od početaka razvoja kazališne umjetnosti na zapadu, povijesno taj odnos se mijenjao kako su se razvijale glazbene i scenske vrste.

Mjuzikl je kazališni žanr koji kombinira pjesme, govorni dijalog, glumu i ples. Priča i emocionalni sadržaj mjuzikla – koji može uključivati humor, patos, ljubav i ljutnju – komunicirani su kroz riječi, glazbu, pokret i tehničke aspekte koji čine integriranu cjelinu. Iako se mjuzikl preklapa s drugim kazališnim oblicima poput opere i plesa, ono se može razlikovati prema važnosti koja se daje glazbi u usporedbi s dijalogom, pokretom i drugim elementima.

Od 20. stoljeća mjuzikl se definira kao glazbena predstava u kojoj su pjesme i ples potpuno integrirani u dobro osmišljenu priču s ozbiljnim dramskim ciljevima koja može izazvati istinske emocije. Tri glavne komponente knjižnog mjuzikla su glazba, tekst i book/scenarij. Scenarij mjuzikla odnosi se na priču, razvoj likova i dramsku strukturu, uključujući govorni dijalog i scenske upute, ali se također može odnositi na dijalog i tekst zajedno, koji se ponekad nazivaju libreto. Za interpretaciju mjuzikla odgovoran je kreativni tim koji uključuje redatelja i glazbenog voditelja, a to je obično koreograf. Produkciju mjuzikla čine kreativni tehnički aspekti, kao što su scenografija, kostimi, scenski rekviziti, rasvjeta i zvuk. Elementi produkcije obično se mijenjaju od izvorne produkcije do produkcija koje slijede. Neki elementi produkcije ipak mogu biti zadržani od izvorne produkcije

Glazba također čini jedan od temeljnih dijelova mjuzikla. Ona je, kao i u drugim glazbeno-scenskim djelima, jedan od načina ostvarivanja komunikacije sa publikom. U mjuziklima, glazba je pisana u samostalnim glazbenim brojevima koji su namijenjeni solo izvođačima ili zboru, a ti glazbeni brojevi također se kasnije mogu izvoditi i samostalno (Mihaljinec, 1996). "Kako bi iskoristili ogromnu energiju glazbe i kanalizirali je u kazališni

izričaj, skladatelji kontroliraju upotrebu njezinih glavnih komponenti: melodije, harmonije i ritma” (Kislan 2017).

Preko instrumenata i vokala, glazba publici prenosi informacije o priči i likovima. Preko glazbe stvara se željeno raspoloženje kod publike, preko nje se prikazuje osobnost likova i ona se može koristiti za predviđanje budućih događaja/radnje u mjuziklu.. Ono što razlikuje mjuzikle od kazališnih predstava jest što u mjuziklu pjesme postaju dio priče, glazba u njima ima vlastitu ulogu i funkciju.

Nije samo glazba ta koja drži pažnju publike, već i priča koja se prenosi kroz pjesmu. Glazba omogućuje redateljima da istaknu emociju drame. Glazba unutar mjuzikla može privući pozornost šire publike, a upravo kroz tu očaranost glazbom u mjuziklima shvaćamo koliko ona ima važnu funkciju. To je i stoga što pjesme posvećuju veliku pažnju detaljima drame koja se odvija. Kroz mjuzikle, redatelj može publici dati dodatni uvid u priču učinkovitom interpretacijom misli i emocija lika (Robinson, 2017).

Bitna obilježja mjuzikla su da uz pjevne dijelove, sastoji i od govornih dijelova, izvodi se na službenom jeziku države u kojoj je nastao i gdje se izvodi, a ukoliko se mjuziklom ide na svjetsku turneju, samo djelo ostaje na izvornom jeziku bez obzira na državu u kojoj se izvodi (McMillin, 2006).

U mjuziklima su prisutni elementi farse, parodije, operete, revije, pantomime i showa, mjuzikli se zapravo temelje na modernoj koreografiji i zabavnoj glazbi koji se isprepliću sa književnim predloškom libreta (Hrvatska enciklopedija, 2021).

Prema Vidulin-Orbanić (2013) mjuzikl je glazbeno-scenski žanr koji također može i treba biti dio nastavnog sadržaja. Djecu treba upoznati sa poznatim mjuziklima kako bi bolje razumjela sam žanr, od čega se sastoji i kako u konačnici izgleda. To će im se omogućiti kroz videozapise i preslušavanje songova, nakon čega je poželjno provesti analizu onoga što su čuli i vidjeli, Međutim, poželjan način učenja o mjuziklima je kroz vlastito iskustvo sudjelovanja u istima što je izvedivo kroz kreiranje školskih mjuzikala.

Takva vrsta mjuzikla drugačija je od klasičnog mjuzikla jer u njegovu kreiranju sudjeluju sama djeca, ali on isto kao i klasičan mjuzikl uključuje scenu i glazbu. Izrada školskog mjuzikla objedinjuje različite predmete (hrvatski jezik, glazbenu i likovnu kulturu, tjelesni odgoj, informatiku i tehničku kulturu) jer djeca provode sve aktivnosti koje su potrebne kako bi se mjuzikl kreirao, od osmišljavanja teksta, izrade kostima, osmišljavanja

plesne koreografije i glazbe. Upravo tim sudjelovanjem u svim aspektima kreiranja mjuzikla, potiče se dječji interes za njim. Djeca kroz uključenost u cijeli proces razvijaju potrebu i volju naučiti što je to mjuzikl i koji su njegovi sastavni elementi (Vidulin-Orbanić, 2013).

4.3. Životinjska i biljna tematika

Književno stvaralaštvo Vesne Parun obiluje životinjskom tematikom, kao što to i jest općenito u dječjem stvaralaštvu većine autora. Životinje su jedan od glavnih motiva, bilo da je riječ o dječjoj književnosti u stihovima ili prozi. Te životinje predstavljene su antropomorfno tj. na način da djeca sa njima mogu razgovarati i dijeliti svoje misle kao sa ljudima (Zalar, 1991).

U igrokazima Vesne Parun glavni junaci su životinje, uglavnom mačke, ali pojavljuju se i psi, koze, magarci, dupini, galebovi itd. kroz koje one zapravo prikazuje ljudske osobine, ali također i za različite krajeve Hrvatske specifične karaktere. Mačak Džingiskan i Miki Trasi zasigurno su dva najpoznatija lika iz njenih igrokaza (Muhoberac, 1999).

U Paruničinom pjesničkom stvaralaštvu namijenjenom djeci također dominiraju životinje, u pjesmama: Kad tko uči, Borba pijetlova, Ježeva školska torba, Moj pčelinjak, Jež planinar, Macin radni dan, Jadni jež, Na straži, Zašto ovca bleji... Korištenjem životinja kao glavnih protagonista Parun zapravo prikazuje razne problematike modernog društva, ali i pojedinih dijelova Hrvatske, sa naglašenom porukom u svakoj pjesmi/prozi. S druge strane, u pejzažnim pjesmama tema je grupirana oko prikaza krajolika kojim se ujedno može iskazati i unutarnje stanje pjesnika (Solar, 1997).

Parun u pjesmama "Gdje će pasti jabuka", "Pregršt smijeha", "Listopad", "Plašljivi grm", "Val", "Gljive se igraju" bazira se na pejzažnim motivima koji su najčešće metaforički prikaz ljudskog ponašanja i života. U svojim igrokazima često koristi motive pejzaža, pogotovo u igrokazima u kojima se radnja odvija u Dalmaciji, opisujući krajolik i more, međutim motiv pejzaža nije u njenim igrokazima primaran, već su to životinje.

4.4. Mjuzikl Mačak Džingiskan i Miki Trasi

O dva poznata mačka iz knjige Igrokazi Vesne Parun kreirani su istoimeni mjuzikli. Istoimeni roman iz 1968. jedno je od najpoznatijih djela autorice Parun, za koji je primila Nagradu Grigor Vitez. Zvezdana Ladika dramatizirala je roman 1971. godine, a uglazbio ga je Ladislav Tulač. Kao rezultat toga rada kreirana je kutna predstava koja se igrala u tadašnjem Pionirskom kazalištu, a kasnije u ZKM-u. U Pionirskom kazalištu mačka Džingiskana igrao je Željko Vukmirica, koji je 30 godina kasnije tu istu predstavu postavio u kazalištu Trešnja.

Sa datumom premijere 23. lipnja 2012. u HNK Šibenik krenula je novija adaptacija igrokaza u formi mjuzikla pod nazivom Mačak Džingiskan i Miki Trasi koji je publika ocijenila sa maksimalnom ocjenom (5 zvjezdica). Ivan Leo Lemo je adaptaciju istoimenog mjuzikla režirao na otvorenju 52. MDF-a u Šibeniku (Teatar.hr).

O dugovječnosti predstave i interesu publike za mjuzikl *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* potvrđuje izvođenje predstave povodom autoričinog 100. rođendana. Udruga *Obzor* u suradnji s udrugom *Kozlići* predstavili su predstavu djeci čiji je cilj da djecu potaknu na čitanje i razmišljanje. Vesnini stihovi se igraju s maštom čitatelja te vraćaju u djetinjstvo puno razigranosti. Tulačeva glazba je puna zvukova koji bude najbolje raspoloženje slušatelja.

Vesna Parun je objavila brojne zbirke pjesama za djecu, ali njezin roman za djecu u stihu o dva mačka sa otoka Zlarina, najviše se proslavio. Kao što su Vesnine priče prozor u svijet spoznaja, tako i Džingiskan odlazi sa svog malog otoka u veliki svijet s kojim ga povezuje more. Parun u svom romanu ističe da je važno slijediti svoje srce i tako stjecati iskustva koja su potrebna za život. Džingiskan postaje istraživač i tragač kao i djeca koja istražuju svoju okolinu i društvo. Djetinjstvo koje je Vesna provela na otoku Zlarinu opisani su u ovoj basni. More je oduvijek privlačilo razne putnike, a tako i autoricu koja se vratila na jedan od otoka koje je voljela, Šoltu gdje je uživala u zvukovima mora. (HNK Šibenik, 2012).

Slika 3: Scena iz mjuzikla Mačak Džingiskan i Miki Trasi sa otvaranja 52. MDF-a u



Izvor: <https://www.teatar.hr/102407/macak-dzingiskan-i-miki-trasi/>

4.5. Likovi Mačak Džingiskan i Miki Trasi

Posebnost pjesničkog izražavanja autorice Parun vidi se kroz serijalizaciju njenih djela o dva popularna mačka, Džingiskana i Trasija. Kroz ta djela provlače se autobiografski elementi odrastanja kroz alegorijske prikaze djetinjstva u Dalmaciji, sa skoro opipljivim prikazima mirisa mora i topline povezanih sa djetinjstvom. Unatoč pričalačkom tonu, čitatelj može osjetiti liričnost njenih djela (Crnković, 1990).

Likovi Mačka Džingiskana i Mačka Trasija su posve različiti. Dok je Džingiskanov lik, lik koji teži za slobodom, putovanjima i novim prizorima u svijetu, on sanja avanture i nove ljude koje želi upoznati, Trasi je zadovoljan otočnom svakodnevicom i nema želju za novim svjetovima i perspektivama. Dinamična osobnost jednog mačka suprotstavljena je statičnosti drugoga, što je vidljivo u pjesmama što je opisano u zbirci Mačak Džingiskan i Miki Trasi. Igrokazi o dva dalmatinska mačka kao da su proizašli iz Disneyjevog svijeta te na kreativan i poučan način dočaravaju autentičnost dalmatinskog djetinjstva

(Muhoberac, 1999).

4.6. Analiza djela

U pjesmi Brodolomci započinje početak dogodovština dva spomenuta mačka, čiju radnju autorica smješta u svoj rodni Zlarin.

“U Zlarinu na rtu Bučini
rodila su se jednoga ljeta
na pragu okrenutom pušini
dva mačića, dva probisvijeta (...)
Al' jednog ih dana, na nesreću,
-tek što su bili progledali-
Strašna ih ruka strpa u vreću
Da ih progutaju morski valovi” (Parun, 1968:7).

Kroz njihove dogodovštine, autorica čitatelje upoznaje sa svakodnevicom na otoku Zlarinu, dok Džingiskana opisuje kao mačka kojem je tamo život dosadio, te odlučuje otići u potrazi za privlačnim avanturama u daleke krajeve (Bošković, 2013).

Pjesma “Prvo Džingiskanovo pismo” opisuje nove Džingiskanove avanture o kojima obavještava svog brata Trasija.

“Ej Miki, Miki, život je lijep!
Ne rekoh li ti: kreni sa mnom.
Sve je u redu. Pun mi je džep.
Na palubi sam s jednom damom.
I da vidiš kakva je šik,
u kratkoj suknjici –brkove šiša. (...)
Što da ti kažem o oceanu?”

Svi putopisci pišu isto:

Sliči na bekrajnu savanu, nebo je modro, more čisto...

Na brodu ima jela i pića.

Nemoj, Miki, za mnom tugovati!

Pročitaj onu knjigu priča:

“Ne treba živjeti, treba putovati”...” (Parun, 1968:44).

Nadalje, u pjesmama Treće Džingiskanovo pismo i Četvrto Džingiskanovo pismo Džingiskan Trasiju potvrđuje ispravnost svoje odluke o odlasku i kako uživa u svemu lijepome te da se ne treba u životu previše brinuti, već živjeti.

Pjesma „Tajna dubokog kanjona”

Na Mjesecu nitko plakate ne lijepi

i nitko u igri ne vara.

Gdje je tu vjetar kiša i grim ratovi, poplave, kuga?

Tu nitko ne traži izgubljen dom

Tu drug ne izdaje druga. (Parun, 1968:158-159)

U ovoj pjesmi Parun prikazuje kako je mačak pronašao sebe i osjetio pripadnost na mjesecu. Ondje prikazuje bolji život odnosno život kakav je ona priželjkivala za svakoga. U tom svijetu nema mjesta izdaji, razočarenju, već je naglasak na prijateljstvu, slozi i pravim životnim vrijednostima. Ovakav idiličan svijet navodi na razmišljanje da ne bi trebalo tako biti samo u pjesmama nego i u stvarnom životu. Bez obzira što nije pošao s bratom u avanture i pustolovine i nije bio uz njega, Miki Trasi voli svog brata i u pjesmi „Miki je ugledao brod“ možemo vidjeti Mikijevo oduševljenje što opet može vidjeti svog voljenog brata.

“Miki je bio u Sabuši

možda nećete vjerovati,

oprao ne noge i uši,

i baš je htio da se vrati kad spazi s juga,
od Kornata približava se veliki brod.

(...)

-Možda to ide brat Džingiskan sa zarobljenih pirata dvjesta?

(...)

Zahuća more, diže se bura.

Eto ciklona, uragana!...

Ej, Kukljićani, vičite "hura"

i pozdravljajte Džingiskana!" (Parun, 1968:72).

Nakon povratka Džngiskana, Miki Trasi odluči i sam proživjeti avanture kao moreplovac i avanturist, kao što je opisano u pjesmi

"Miki Trasi postaje kapetan":

" (...) Kada se skupio cio rod pred Džingiskanov crni brod,
na kormilo pope se – tko si, da si!

I reče: - Zovem se Miki Trasi!

Pa okrene brod na sjever, na jug.

I vikne: - Zbogom! Život je dug!... (...)

I možda ćete u nekom romanu, jednoga dana poslije kiše, o Mikiju – slavnom kapetanu –
ćuti još mnogo, mnogo više!" (Parun, 1968:75).

5. ZAKLJUČAK

U edukaciji djece, njihovom obrazovanju i društvenom odgoju veliki utjecaj ima kulturno obrazovanje koje se ostvaruje kroz posjete kazalištima, književnost, te kulturni predškolski i školski odgoj. Edukacija mladih kroz njihove posjete kazalištu, književna djela, te aktivno sudjelovanje u istima bitni su elementi i u njihovom odgoju i sazrijevanju jer djeca sa lakoćom uranjaju u lik i sužive se sa njime, te njegovom situacijom. Kroz ovu vrstu edukacije razvijaju se dječje govorne vještine, socijalizacija, kreativnost, empatija, socijalna inteligencija, sposobnost zaključivanja itd. Lutkarski igrokazi djeci su posebno zanimljivi i na njih imaju velik utjecaj, baš kao i kvalitetna dječja književnost.

Jedna od najznačajnijih osoba na našim prostorima koja je djelovala u tom području i iza sebe ostavila bogato stvaralaštvo svakako je Vesna Parun. Parun je bila hrvatska pjesnikinja koja je zadužila hrvatsku književnost bogatim opusom djela, sa posebnim naglaskom na pjesništvo u kojem je često koristila životinjske i pejzažne motive, gdje je često kroz alegorijski, bajkoliki i basnoliki prikaz progovarala o slobodi, ljubavi, potrazi za srećom i kroz koje je davala vrijedne poruke o životu koje je u svakom svom djelu prilagodila dobnoj skupini publike kojoj je djelo bilo namijenjeno (djeci ili odraslima).

U pjesmama o Mačku Džingiskanu I Mačku Trasiju, dva iznimno popularna lika u njenom stvaralaštvu, služi se metaforičkim prikazom prikazuje život ljudi i moreplovaca u Dalmaciji. Kroz ta dva mačka, međusobno posve različitih karaktera, ona opisuje dva moguća načina provođenja života i viđenja svijeta. Džingiskan je avanturističkog karaktera, on je moreplovac i kroz njega je prikazana strana/način života koji je uzbuđljiv i dinamičan, ali isto tako često nepredvidljiv, pa i neuredan.

S druge strane, preko Mačka Trasija ona dočarava drugi odabir proživljavanja života koji je statičan, prilagođen sredini u kojoj se nalazimo, mnogo sigurniji, ali isto tako lišen svake mogućnosti da se dogode neke nepredvidljive i moguće prekrasne svari. Kao vječna tragačica za slobodom, istinom i mogućnosti izbora ona čitatelju daje uvid u različite svjetove, a pritom mu ostavlja mogućnost da sam odabere put kojim će ići.

7. POPIS LITERATURE

1. Ahlcrona M. (2012). The Puppet's Communicative Potential as a Mediating Tool in Preschool Education. *International Journal of Early Childhood (IJEC)*, 44, 171–184.
2. Alvir L. M. (2017). Za koga pišemo? Za koga stvaramo? *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*, 20(69/70), 42-45.
3. Balme, C. (2008). *Uvod u studij kazališta*. Cambridge: University Press.
4. Batušić N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
5. Biografija.com (2017). Biografije javnih osoba iz Hrvatske. *Vesna Parun*. Biografija. Dostupno na: <https://www.biografija.com/vesna-parun/> (17.9.2022).
6. Blumenthal E. (2005). *Puppetry: a world history*. New York: Harry N. Abrams, Publishers.
7. Bojović D. (2013). *Više od igre – ispričaj mi priču. Dramske metode u radu s djecom*. Split: Harfa.
8. Bošković I. (2013). Ne samo vidrama vjerna. Životinje u poeziji Vesne Parun. *Književnost i dijete* II(1-2), 72-80.
9. Çağanağa Ç. i Kalmış A. (2015). The Role of Puppets in Kindergarten Education in Cyprus. *Open Access Library Journal* 2, 1–9.
10. Carlson M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. New York; London: Routledge.
11. Diklić Z. et.al. (1996). *Primjeri iz dječje književnosti*. Zagreb: Divič.
12. Fislér B. (2003). Quantifiable Evidence, Reading Pedagogy and Puppets. Research in Drama Education: *The Journal of Applied Theatre and Performance*, 8(1), 25–38.
13. Glibo – Martin R. (2000). *Lutkarstvo i scenska kultura*. Zagreb: „Ekološki glasnik“, Nakladničko tiskarsko poduzeće Zagreb.
14. Gruić I. (2018). Što može kazalište? *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost* 21(75/76), 60-67.
15. Hackling et. al. (2011). Enhancing classroom discourse in primary science: The Puppets Project. *Teaching Science*, 57(2), 18–25.
16. HNK Šibenik (2012). 52. *Međunarodni dječji festival: Šibenik-Hrvatska*. Program.

- https://klinfo.rtl.hr/modules/mod_dogadjanja/data/program-52.pdf (pristupljeno: 10.10.2022).
17. Hrvatska enciklopedija (2020). *Kazalište* (online). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31016> (pristupljeno: 10.9.2022).
18. Hrvatska enciklopedija (2021). *Lutkarstvo* (online). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37630> (pristupljeno: 7.9.2022).
19. Kenrick J. (2020). *Musicals on stage: The history of musicals. The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. Musicals101. <https://www.musicals101.com/stagecap.htm> (pristupljeno: 1.10. 2022).
20. Keogh B. et. al. (2008.) Puppets and engagement in science: a case study. *Nordic Studies in Science Education*, 4(2), 142–150.
21. Kirkham N. (2019.) *The Benefits of Attending Live Performance for Children and Adolescents*. <https://static.entstix.com/sites/default/files/YoungerPopulationsTheatre-ACN.pdf> (pristupljeno: 10.10.2022).
22. Kislán R. (1995). *The Musical. A Look at the American Musical Theater*. New York. NY: Applause Theatre & Cinema Books.
23. Kraljević, A. (2003). *Lutka iz kutka*. Zagreb: Naša djeca.
24. Kroger T. i Nupponen A. (2019). Puppet as a Pedagogical Tool: A Literature Review. *Internacional electronic journal of elementary education*. 11 (4), 393-401.
25. Kunić, I. (1990). *Kultura dječjeg govornog i scenskog stvaralaštva*. Zagreb: Školska knjiga.
26. Lehmann H.T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU.
27. Lekić K. (2007.) *Igram se, a učim. Dramski postupci u razrednoj nastavi*. Zagreb: Hrvatski centar za dramski odgoj-pili-poslovi d.o.o.
28. Lončar V. (2009). *Publika u kazalištu za djecu*. http://www.malascena.hr/media/79876/publika_u_kazalistu_za_djecu.pdf (pristupljeno: 7.9.2022).
29. Maharani S. (2016). The use of puppet: Shifting speaking skill from the perspective

- of students' self-esteem. *Register Journal*, 9(2), 101–126.
30. Mihaljinec I. (1996). *Musical*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
31. Mrkšić, B. (1971). *Riječ i maska*. Zagreb: Školska knjiga.
32. Nemeth-Jajčić J. i Dvornik D. (2008). Igrokaz u razrednoj nastavi. *Hrvatski časopis za teoriju i praksu nastave hrvatskoga jezika, književnosti, govornoga i pismenoga izražavanja te medijske kulture*, 6(1), 29-44.
33. Nsokote.com (2022). *Vrste kazališta. Vrste i žanrovi kazališne umjetnosti*.
<https://nsokote.com/umjetnost-i-zabava/61490-vrste-kazali%C5%A1ta-vrste-i-%C5%BEanrovi-kazali%C5%A1ne.html> (pristupljeno: 5.9.2022.)
34. Parun V. (1968). *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*. Zagreb: Mladost
35. Parun V. i Muhoberac M. (1999). *Igrokazi Vesne Parun*. Zagreb: Naklada Jurčić, 123-127.
36. Perić Kraljik, M. (2006). *O dramskim igrama za djecu predškolskog uzrasta*, *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja*, LII(15-16), 147-154.
37. Pignarre R. (1970). *Povijest kazališta*. 7. izdanje. Zagreb: Matica Hrvatska.
38. Pokrivka V. (1980). *Dijete i scenska lutka: priručnik za odgajatelje u dječjim vrtićima*. Drugo izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
39. Potočnjak, D. (2011). *Pot nasilja – iz družine v šolo in nazadnje v svet skozi gledališče*. U: Skozi umetnost o medsebojnih odnosih.
https://www.gov.si/gone?src=http://www.mizs.gov.si&url=http://mizs.arhiv-spletisc.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/razvoj_solstva/Skozi_umetnost_o_medosebnih_odnosih.pdf (pristupljeno: 5.9.2022).
40. Prosperov Novak S. (2014). *Knjiga o teatru*. Zagreb: AGM.
41. Puntomariner.com (2019). *Što je kazalište apsurda?*
 Dostupno na: <https://hr.puntomariner.com/what-is-the-theater-of/> (7.9.2022).
42. Radloff K. (2016.) *Why Children's Theater Matters. The Impact of the Arts on Young People*. <https://rosetheater.org/wp-content/uploads/2015/10/Why-Childrens-Theater-Matters.pdf> (pristupljeno: 7.9.2022).
43. Reason, M. (2010). *The young audience: Exploring and enhancing children's experiences of theatre*. Trentham Books. Sterling (pristupljeno: 10.9.2022).
44. Remer R. i Tzuriel D. (2015.) *"I Teach Better with the Puppet" – Use of Puppet as*

- a Mediating Tool in Kindergarten Education – an Evaluation*. American Journal of Educational Research, 3(3), 356–365.
45. Robinson R. (2017.) *Music in Musicals: The Relationship between Song Functions and Hit Songs*.
Dostupno je na: <https://russiarobinson.wordpress.com/2017/04/03/music-in-musicals-the-relationship-between-song-functions-and-hit-songs/> (pristupljeno: 1.10.2022).
46. Rosandić D. (2005). *Metodika književnoga odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.
47. Schneider W. (2002). *Kazalište za djecu. Aspekti diskusije, utisci iz Europe, modeli za budućnost*. Zagreb: Kazalište Mala scena.
48. Simon, S. et. al. (2008). Puppets Promoting Engagement and Talk in Science. *International Journal of Science Education*, 30(9), 1229–1248.
49. Solar M. (1997). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
50. Šimunov M. (2008). *Lutkarski igrokazi nepresušani su izvor dječjeg stvaralaštva*. Metodički obzori: časopis za odgojno-obrazovnu teoriju i praksu. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Odjel za obrazovanje učitelja i odgojitelja. <https://hrcak.srce.hr/32753> (pristupljeno: 8.9.2022).
51. Škuflić-Horvat I. (2004). Scensko stvaralaštvo učenika osnovnoškolske dobi. *Hrvatski 2* (1-2), 83-98.
52. Trancon, S. (2006). *Teorija kazališta*. <https://hr.thpanorama.com/articles/arte/los-9-elementos-del-teatro-principales.html> (pristupljeno: 8.9.2022).
53. Ubersfeld, A. (2004). *Rječnik ključnih pojmova kazališne analize*. *Thpanorama*. Dostupno na: <https://hr.thpanorama.com/articles/arte/los-9-elementos-del-teatro-principales.html> (pristupljeno: 8.9.2022).
54. Vidulin-Orbanić, S. (2013). *Glazbeno stvaralaštvo: teorijski i praktični prinos izvannastavnim glazbenim aktivnostima*. Pula: Udruga za promicanje kvalitete i poticanje izvrsnosti u odgoju i obrazovanju „SEM“.
55. Vigato T. (2011). *Metodički pristupi scenskoj kulturi*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
56. Vuković, T. (2022). Vesna Parun Izabrana djela. Dostupno na: <https://biramdobro.com/vesna-parun-izabrana-djela-i/>
57. Whiteland S. (2016). Exploring Aging Attitudes Through a Puppet Making

- Research Study. *International Journal of Education & the Arts*, 17(3), 1–2
58. Zalar I. (1991). *Pregled hrvatske dječje poezije*. Zagreb: Školska knjiga.
59. Županić Benić, M. (2019). *Lutka/r/stvo i dijete*. Zagreb: LEYKAM international.

SAŽETAK

U radu je prikazano stvaralaštvo Vesne Parun s naglaskom na njezina dramska djela. Cilj rada je prikazati mogućnosti korištenja igrokaza i ostalih dramskih formi u radu s djecom. Opisane su značajke kazališnog izraza, naveden je kratak povijesni razvoj kazališne umjetnosti i istaknute su značajke igrokaza kao dramske forme. U kontekstu stvaralaštva Vesne Parun istaknute su teme koje u njezinom stvaralaštvu prevladavaju, te su navedene temeljne značajke njezinih igrokaza. U kratkoj sadržajnoj analizi teksta igrokaza *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* prikazane su značajke ovoga teksta s obzirom na prostor i karaktere koje prikazuje.

Ključne riječi: Vesna Parun, igrokazi, mjuzikl

SUMMARY

The work presents the creativity of Vesna Parun with an emphasis on her dramatic works. The aim of the work is to show the possibilities of using plays and other dramatic forms in working with children. The features of theatrical expression are described, a brief historical development of theater art is given, and the features of plays as a dramatic form are highlighted. In the context of Vesna Parun's work, the themes that prevail in her work are highlighted, and the fundamental features of her plays are listed. In a short content analysis of the text of the play *Macak Genghis Khan* and *Miki Trasi*, the features of this text are presented with regard to the space and characters it depicts.

Keywords: Vesna Parun, plays, musical