

Uloga kazališnog odgoja u razvoju emocionalne inteligencije djece rane i predškolske dobi. Je li djeci potrebno kazalište danas?

Brumini, Elena

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:137:747262>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-12**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ELENA BRUMINI

**ULOGA KAZALIŠNOG ODGOJA U RAZVOJU EMOCIONALNE
INTELIGENCIJE DJECE RANE I PREDŠKOLSKE DOBI. JE LI DJECI
POTREBNO KAZALIŠTE DANAS?**

Završni rad

Pula, srpanj 2023.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

ELENA BRUMINI

**ULOGA KAZALIŠNOG ODGOJA U RAZVOJU EMOCIONALNE
INTELIGENCIJE DJECE RANE I PREDŠKOLSKE DOBI. JE LI DJECI
POTREBNO KAZALIŠTE DANAS?**

Završni rad

JMBAG: 0303097900, izvanredni student

**Studijski smjer: Preddiplomski sveučilišni studij Rani i predškolski odgoj i
obrazovanje**

Predmet: Filozofija odgoja i etika poziva

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstvena grana: Filozofija odgoja

Mentor: prof. dr. sc. Fulvio Šuran

Pula, srpanj 2023.



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 i koji 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

UVOD	1
1. Kazalište: uloga u društvu	1
2. Kazalište za djecu	3
2.1. Povijest kazališta u Hrvatskoj	4
2.2. Kazalište lutaka	7
2.3. Primjeri razvoja dječjih kazališta u Hrvatskoj	9
2.3.1. Gradska kazališta	9
2.3.2. Nezavisna kazališta	10
2.4. Ples i glazba u dječjem kazalištu	12
2.5. Obrazovna uloga kazališta	13
2.6. Publika	13
3. Kazališni odgoj	14
3.1. Dramski odgoj	17
4. Kazalište u vrtiću i procesna drama	18
4.1. Igra ili gluma?	19
5. Emocionalna inteligencija	20
6. Važnost kazališnog odgoja	22
6.1. Utjecaj kazališta na razvoj emocionalne inteligencije djece	23
6.2. Primjer iz prakse	24
7. Uloga odgojitelja	26
8. Je li djeci potrebno kazalište danas?	30
8.1. Primjer kazališta danas	32
8.2. Budućnost kazališnog odgoja	33
9. LITERATURA	36
PRILOZI	37
SAŽETAK	38
SUMMARY	38

UVOD

Je li djeci danas potrebno kazalište ili je ono zastarjela forma koja nam, u doba kada imamo bilo koji sadržaj nadohvat ruke putem računala, više ne treba?

Svijet se brzo mijenja, još brže se živi, a sve je manje slobodnog vremena (ali i novaca) za kvalitetno provođenje s djecom unutar obitelji. Odgojitelji, kao educirani profesionalci mogli bi nadoknaditi taj „gubitak“. Kazališni odgoj može se provoditi u vrtičkoj skupini, ako je odgojitelj svjestan dobrobiti koje za dijete donosi takva aktivnost. Djeca su tamo okružena vršnjacima, svojim prijateljima s kojima se šale, svađaju i mire te igraju. Upravo je igra njihova temeljna aktivnost kroz koju otkrivaju sve sadržaje u odgojno-obrazovnoj ustanovi. Kazalište jest igra koju oni već u neku ruku prakticiraju kroz igre pretvaranja i simboličku igru. Takva igra se može osvijestiti kako bi se dijete scenski odgajalo. Može se iskoristiti za poticanje razvoja na više polja, posebice na emocionalnom planu. Kada se upoznamo sa svim pozitivnim utjecajima koje kazališni odgoj ima na razvoj emocionalne inteligencije kod djece, uvidjet ćemo koliko je potrebno da se takav odgoj zaista prakticira od malih nogu.

Za kraj prilažem ono što smatram jednim od boljih pokazatelja utjecaja kazališta, pa tako i kazališnog odgoja, na razvoj emocionalne inteligencije djece: njihove izjave koje sam prikupila u razgovoru s glumcima predstava za djecu.

1. Kazalište: uloga u društvu

Kazalište je prije svega vrsta umjetnosti čije su se funkcije razlikovale kroz povijest. Krušić (2018) definira kazalište kao „umjetnički čin koji podrazumijeva različite etičke, psihološke, intelektualne i emocionalne učinke“ (Krušić, 2018: 33).

Sama riječ *kazalište* je višeznačnica, kako je navedeno na stranici Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža *enciklopedija.hr*. Ono može biti mjesto gdje se predstavljačka umjetnost izvodi (opera, opereta, drama ili balet), može označavati samu zgradu ili umjetničku skupinu koja se bavi izvedbom. Može značiti i umijeće izvođenja ili se odnositi na opus nekog autora (pisca, glumca ili redatelja).

Beyond Exclamation Media (2023) vrlo jasno ističe da je kazališna forma izvrstan način direktnog propitkivanja situacije u društvu. Kazalište kakvo ga danas poznajemo vuče

korijene iz antičke Grčke, otprilike 6. stoljeće pr.n.e., kada nastaju prvi kazališni tekstovi, a kazalište je bilo organizirano kao svečanost u čast Dioniza, boga vina. Dionizijske svečanosti održavale su se u određeno doba godine i trajale su 3 do 5 dana. Svi slobodni muški stanovnici *polisa*, a katkad i robovi imali su osigurano mjesto u gledalištu. Političke rasprave, sudski procesi, pa čak i vojnički pothvati su tijekom tih dana prestajali.

Prilog 1: Grčko kazalište



Izvor: <https://hr.puntomariner.com/greek-theater-description-history-and/>

Helenističko je doba donijelo puno noviteta u izgledu kazališta, amaterizam se postepeno napušta, no što je najvažnije: broj dana u kojima se igraju predstave se povećava. Publika je u kazalištima mogla gledati tragedije i komedije, a na trgovima i gostionicama su profesionalne putujuće družine izvodile *mim*¹, vrstu improvizirane predstave (Hrvatska enciklopedija, 2021). Dakle, kazalište je bilo dostupno svima. Štoviše, prema navodu Beyond Exclamation Media (2023), bilo je poželjno da se sudjeluje u predstavama kao akter ili publika.

U srednjem vijeku je gluma bila smatrana bogohulnim činom, prema navodima Hrvatske enciklopedije (2021). Tek se u 9. stoljeću, iz nekih obrednih oblika

¹ Mim su u antici izvodili glumci mimičari isključivo kroz mimiku i kretanje tijela. Glazbu i tekst izvodili su zasebni izvođači. Vidi <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40979>

kršćanskog bogoslužja, razvio oblik kazališta karakterističan za ovo doba: *liturgija*² (Hrvatska enciklopedija, 2021). U kasnom srednjem vijeku su religiozne predstave ukazivale na važnost moralnog ponašanja, na ljudske grijehе te važnost Crkve (Beyond Exclamation Media, 2021). Liturgija se izvodila u crkvama na latinskom jeziku, ali je postepeno izašla iz crkve na trgove gdje se izvodi na pučkom jeziku. Tako je nastala *poluliturgija*³. Teme su bile i dalje iz Biblije, prikazani su životi svetaca ili kršćanska moralna poučavanja.

Od 16. stoljeća su se u Engleskoj, ali i ostatku svijeta na trgovima, gostionicama i na dvoru počele igrati pučke komedije. Izvodile su ih putujuće družine koje su priželjkivale moralnu i novčanu potporu dvora ili nekog imućnog feudalca. Opus predstava su prilagođavali pokroviteljima koji su vršili cenzuru. U Italiji je pak pučko kazalište improvizirane komedije bilo neovisno umjetnički, ali je ovisilo novčano o količini publike te je repertoar i način glume podređivan tome. To je bio početak komercijalnih kazališta kakva danas postoje u zapadnim europskim zemljama.

Slavenske zemlje su bile kazališno potpuno nerazvijene sve do 19. stoljeća kada su boreći se protiv germanizacije organizirali nacionalna glumišta na narodnim jezicima. U Berlinu je Erwin Piscador⁴ stvorio svoje ljevičarski usmjereno „političko kazalište“. Političko kazalište je i kod nas aktualno, a ono služi kako bi provociralo i potaknulo društvene promjene ili razgovor o njima (Nežić, 2018).

2. Kazalište za djecu

„Dječjim kazalištem smatraju se one scenske izvedbe s djecom i/ili za djecu, koje se koriste sredstvima kazališnog žanra, jezikom i pokretom, kostimima, maskama, kulisama i rekvizitima.“ (Schneider, 2002: 13). Tako je to danas, ali put do cilja je bio dug i prošaran raznim ideologijama. Dječje kazalište i kazalište za mlade nije uvijek

² U ovom kontekstu bogoslužje u dramsko-prikazivačkoj formi. Glumci su bili svećenici, klerici i laici poslovno vezani za Crkvu. Vidi <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31016>

³ Kada su se crkveni autoriteti usprotivili načinu izvođenja liturgija (prerušavanje svećenika, uvođenje životinja), liturgija je napustila crkvu. Vidi <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31016>

⁴ Njemački redatelj, komunist. U komadima kritizira i ismijava militarizam i malograđanštinu. Vidi <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48447>

imalo istu ulogu niti istu važnost. Pogled na razvoj kazališta za djecu i mladež dat će nam bolji uvid u promjene koje je isto doživjelo od začetaka do današnjih dana.

Schneider (2002) navodi da se začetak dječjeg kazališta ne može sa sigurnošću datirati, no korijeni te kazališne grane nalaze se u „didaktičkom“ kazalištu. U početku je njegova svrha bila predstaviti gradivo kroz igranu predstavu te obogatiti nastavu.

Schneider (1994, prema Schneider, 2002) podsjeća da izvođač kazališta za djecu i mlade mora voljeti i svoje kazalište, publiku, ali i sebe. Tko se želi igrati s djecom treba i sam postati dijete što podrazumijeva iskrenost prema sebi prije svega. Čini se očito i suvišno, ali je vrlo lako pasti u zamku i misliti da se mlađoj publici može bilo što servirati. Zaista je potrebno istaknuti da tek kada počneš gledati svijet kroz oči svoje publike možeš započeti s kreativnim radom.

Izraz *kazalište za djecu* koristi i Širola (1943, prema Krušić, 2018) da definira kazalište namijenjeno djeci i njihovom odgoju, gdje su djeca promatrači, a odrasli su glumci. Od toga se pak razlikuje dječje kazalište koje je prema autoru prostor u kojem djeca izražavaju svoje umjetničke sposobnosti ali ima dvostruku ulogu: jedna je odgojno sredstvo, a druga je stvaranje umjetničkog podmlatka.

2.1. Povijest kazališta u Hrvatskoj

S obzirom na odgojnu ulogu dječjeg kazališta, Krušić (2018) na početku postavlja problem: gdje potražiti začetke dramsko/kazališnog rada na našim područjima? Da li u povijesti hrvatskog glumišta ili onoj hrvatske povijesti?

Crkveno školsko kazalište u Zagrebu, ali i drugim manjim mjestima bilo je aktivno već od 1607. godine pa sve do 19. stoljeća. Na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće se u školskim i sjemenišnim predstavama počinje u većoj mjeri koristiti hrvatski jezik, a s jezikom se mijenja i tematika. Tekstovi njemačkog građanskog kazališnog repertoara se također prevode na hrvatski. U tom periodu polako nestaje školsko kazalište, Crkva počinje gledati na kazalište s negodovanjem te ono postaje građanska zabava, no i dalje su Crkva i država cenzurirale odnosno provjeravale svaki odgojno-obrazovni sadržaj.

Prvi igrokaz za dječju publiku ali i djecu-izvođače na hrvatskom jeziku je *Narođeni dan* Juraja Dijanića. Riječ je o poučnoj priči o međustaleškim odnosima i taštini. Komadi *Matijaš grabancijaš dijak* (praizveden 1804. godine) te *Diogeneš* djela su Tituša Brezovačkog, istaknutog komediografa i kazališnog pisca čiji likovi u *Matijašu* kritiziraju društvenu zbilju i njene glavne likove.

Početak 19. stoljeća obilježava kazalište na stranim jezicima. U Dalmaciji i Rijeci se govori talijanski, u sjevernoj Hrvatskoj njemački, ali bilo je i epizoda u kojima su se ilirske budnice pjevale u međučinovima njemačkih opera, a kazalište se koristilo za slanje političkih poruka te privlačenje istomišljenika. Kazalište je težilo društvenoj promjeni. 1860. godine su njemački glumci protjerani s pozornice „narodnog kazališta“, a u sad Banovini Hrvatskoj, kazalište postaje komercijalno. Svi se troškovi nastoje pokriti novcima od prodanih ulaznica pa se repertoar gradi prateći ukus gledatelja, ali i tadašnje vlasti. Premijere su se održavale jednom tjedno, jezik je bio hrvatski, ali su domaći autori bili u drugom planu. Većinom su se igrale komedije i melodrame prevedene s njemačkog i francuskog jezika. Unatoč tome cilj je bio uspostaviti stalnu nacionalnu kazališnu ustanovu koja je 1861. godine i osnovana. U narednom desetljeću se uvodi opće osnovno obrazovanje otvoreno svoj djeci ali ne više pod crkvenim nadzorom. Kazalište se odvaja od svoje prosvjetiteljske uloge koje je imalo od doba ilirizma i posvećuje se umjetničkom aspektu. Nacionalna kazališna ustanova imala je zadatak predstavljati narodnu kulturu i umjetnost dok su brojna amaterska društva tzv. kazališna dobrovoljačka društva bila usmjerena na pružanje duševne zabave. Išlo se u smjeru osnivanja lokalnih gradskih profesionalnih kazališta. Odgojna uloga je i dalje bila jača od umjetničke te se puno raspravljalo o odgojnom utjecaju kazališta na djecu i mlade. Kritike i negativan stav prema kazalištu iznesen je u časopisu *Napredak* iz 1861. godine. Prema Krušić (2018), autor bi mogao biti Stjepan Novotny, svećenik i pedagog koji „upozorava“ da kazalište potiče zavist, ljubomoru i taštinu, mladići postaju licemjeri jer se uče pretvarati te prihvaćaju i zlo ako je ono dopadljivo odigrano. Ukratko kazalište je lažljivo i veliko gubljenje vremena jer ima korisnijih načina da se ono utroši.

Antun Truhelka malo zatim izdaje svoje *Igrokaze za mlade*, za djecu i s djecom u kojima se likovi lijepo izražavaju. Njegov angažman se smatra početkom osmišljenog dramskog rada. To je razdoblje obilježeno idejom da je samo prosvjetno kazalište primjereno djeci dok se repertoar nacionalne kazališne kuće i drugih gradskih kazališta preporučuje isključivo starijoj publici. Pisali su se zato igrokazi za djecu koji su se objavljivali u časopisu *Smilje*. Slijede samostalna izdanja, a 1880-ih profesionalna kazališta započinju s izvođenjem komada namjenjenima djeci.

Pojava *deklamiranja*⁵ bila je od velike važnosti za školske predstavljačke aktivnosti. Ono je bilo nezaobilazan dio školskih svečanosti, a često se izvodilo tijekom nastave te se tako uvježbavao govor i javni nastup.

Još se jedno važno ime spominje, a to je ono Davorina Trstenjaka, zaljubljenika u kazalište i učitelja. Smatrao je da je kazalište hram umjetnosti za elitu u kojem se prikazuje sadržaj neprimjeren djeci te da nema odgojnu svrhu. Zato je u svojoj nastavi često koristio dramski izraz kroz uprizorenje nastavnog sadržaja iz povijesti, književnosti i vjeronauka s djecom u ulogama.

Na prijelazu stoljeća 19. u 20. pa sve do početka Prvog svjetskog rata prisutan je „pokret za umjetnički odgoj“⁶ u kojem je umjetnost odgojno sredstvo te se u člancima spominje estetski odgoj, „uzgoj srca“, razvoj umjetničkog ukusa. Umjetnost se ipak samo smatrala ona profesionalno izvedena u kazalištu dok su dramski postupci u odgoju i obrazovanju bili svrstani u drugu djelatnost.

Od 1925. godine Hrvatska seljačka stranka postaje vođa društvenog života, a hrvatsko seljačko prosvjetno i dobrotvorno društvo Seljačka sloga preuzima zadatak da svojim prosvjetnim i dobrotvornim radom širi seljačku kulturu. Za njih je kazališna umjetnost bila novi medij ali su vidjeli u njemu moćno sredstvo za širenje kulture putem tzv. *seljačkog kazališta*⁷. Dakle, započeti kazališni i dramski rad prije Prvog svjetskog rata opet uzima maha u 20-im i 30-im godinama 20. stoljeća. Dječje kazalište nastavlja s razvojem. Predstava od prigodnog školskog ili crkvenog nastupa postaje dio školske svakodnevice, ulazi u kazalište i otvara se široj publici. Lutkarsko kazalište, kao novi žanr se također od privatne zabave pretvara u javne izvedbe. Počinje se pričati o kazalištu za djecu i mladež i polemizirati, ali ovaj put ne s Crkvom već s praktičarima istoga rada, eksperimentirati s medijima, radiom i novinama radi promicanja kazališta. Nastaju tako dječja i omladinska kazališta. Između 1919. i 1940. izdano je 124 dječjih igrokaza, a tematika odgovara vjerskim blagdanima, državnim praznicima te potrebama školskog i razrednog rada. Dramski i kazališni rad se sve više koristi u odgojne svrhe na nastavi u školama. Prvenstveno se takvim radom bave učitelji, a tek poslije kazališni umjetnici. Pedagoški teoretičari pridaju zaslugu za metodičku

⁵ lat. *declamatio*: vježbanje u govorenju

⁶ Didaktički projekt pedagoško-teorijskih polazišta

⁷ Pučki teatar u kojem se naglašeno ističe klasna odrednica publike kojoj je namijenjeno.

orijentaciju iskustvenog učenja i pozicioniranja djeteta u središte odgojno-obrazovnog procesa pokretu za umjetnički odgoj. Nastao je tako pokret nazvan „škola rada“⁸.

U Zagrebu se konačno 1935. godine osniva Omladinsko kazalište u kojem glume osnovci. U isto vrijeme Narodno kazalište prikazuje predstave za djecu u kojima sudjeluju dvoje djece, Lea Deutsch i Braco Reiss, a neki komadi za djecu se prikazuju u večernjim satima, vrijeme neprikladno djeci.

Lea Deutsch⁹ je 1932. godine u veliko kazalište uveo Tito Strozzi¹⁰ još kao petogodišnjakinju. Igrala je u predstavama posebno osmišljenima za nju te je i ona rasla s kazalištem sve do svojih mladenačkih dana. Njen talent i izvedbe vrijedne divljenja su privlačili mnogobrojnu publiku. Često je sudjelovala u Strozzijevom projektu *Dječje carstvo* započetom 1935. godine kao radijska emisija „Dječji sat“, a bio je usmjeren na kazališni rad s djecom. Projekt dvije godine nakon prerasta u kazališni projekt s profesionalnim glumcima i 4 premijere godišnje: 3 s tematikom iz carstva priča, a 1 iz stvarnog života.

1941. samoproглаšenje Nezavisne Države Hrvatske donosi prekid plodnog razdoblja. Sva dosadašnja dramska aktivnost postepeno zamire osim *Umjetničke škole Ustaške mladeži* u kojoj su djeca iz *Dječjeg carstva* mogla nastaviti s kazališnim radom (Krušić, 2018).

2.2. Kazalište lutaka

Lutke i lutkarstvo nastaju u Indiji u 11. stoljeću pr.n.e. Odatle su se raselile u Kinu, Japan i Javu te preko Egipta do antičke Grčke, a zatim do Rima, prenosi Pokrivka (1991). Lutke su, bez obzira na vjersko porijeklo, vrlo brzo izgubile svoja vjerska obilježja i postale narodni junaci. Koristile su smijeh (i podsmijeh) u borbi za pravdu i potlačene. Imaju oduvijek narodni karakter, a njihova uloga u buđenju narodne svijesti, očuvanju jezika i širenju kulture poznata je u svakom narodu.

Veći razvoj u Europi počinje u 16. i 17. stoljeću kada putujući lutkari igraju marionetama na trgovima i sajmovima te u palačama. Do kraja 18. stoljeća svaka je palača u Veneciji imala lutkarsko kazalište, a mnogi romantičari, među kojima su Goethe, Haydn, Smetana i dr., posvetili su im neko svoje djelo (Pokrivka, 1991).

⁸ Pokret koji potiče iskustveno i doživljajno učenje.

⁹ Zagreb, 18. I. 1927 – ?, V. 1943, hrvatska glumica, plesačica i pjevačica židovskog porijekla.

¹⁰ Zagreb, 14. X. 1892 – Zagreb, 23. III. 1970, hrvatski glumac, redatelj, književnik i prevoditelj.

Lutkari su smatrali da je kazalište lutaka minijatura velike, žive scene, no zaostajalo je za tim kazalištem. Zato se posvetilo dječjoj publici, oplemenilo tehniku lutkarskog scenskog govora, izbacilo lutkarski patos i elemente grubosti. Cilj je bio postići status ravnopravne scenske umjetnosti i osvojiti publiku odraslih. Za to je trebalo naći dramatičare, režisere, glumce, likovne umjetnike i muzičare.

20. stoljeće donosi novosti u lutkarstvu: lutka postaje simbol lika, nije više njegova kopija; razvija se lutkarski repertoar različitih tema i sadržaja; otvara se prostor za satiru, grotesku, lutkarsku pantomimu itd.; nastupaju različite lutke (plošne, transparentne, gigantske, mimičke i crno kazalište); razvija se specifičan način govora i pokretanja lutke; razvija se poseban glazbeni stil i pojavljuje se kombinacija lutke i živog glumca. Pokrivka (1991) na to dodaje kako su sve ove promjene započele u zemljama u kojima lutkarstvo nije imalo neku tradiciju vrijednu zapažanja.

Nakon 2. svjetskog rata sovjetsko je kazalište utjecalo na to da u svim socijalističkim zemljama lutkarska kazališta imaju dobre ekonomske uvjete. Čehoslovačka i Poljska su prednjačile po razvijenosti lutkarske umjetnosti dok kod nas tradicija gotovo nije postojala.

Sličnosti lutkarskog i živog kazališta su dramsko djelo, izvođači i publika, ali je lutkarstvo bliskije djeci. Ono uglavnom prikazuje bajke, čudesne prizore, fantastiku jer je lutka slobodnija, pokretnija i ne podliježe zakonu sile teže kao živi glumac. U svijetu lutaka ne postoje granice između ljudi, životinja, biljaka i predmeta. To je svijet neograničenih mogućnosti (Pokrivka, 1991).

Najvažniji scenski element u lutkarstvu je pokret, odnosno animacija lutke. Sam izraz potječe iz latinskog gdje *anime* znači duša. Lutkar animacijom lutki „udahnuje dušu“. Najpoznatije lutke su marionete (zahtjevne za animaciju koja se vrši potezanjem konopa spojenih za udove i trup), ginjol (navuče se na ruku i animira se prstima) i javanka (tijelo i glava su na štapu, a ruke se pomiču štapovima spojenima na šake). S druge strane, riječ nije toliko važno sredstvo kao u živom kazalištu. Ipak, kada je tekst namijenjen djeci treba poštivati određena pravila. Pokrivka (1991) navodi da lutkarski tekst mora biti:

- „didaktički nenametljiv,
- psihološki uvjerljiv,
- razbijati okvire standardne tematike,
- donositi nove, maštovite ideje,
- biti poetičan, ritmički raznolik itd.“ (Pokrivka, 1991: 16)

Lutkar glasovno karakterizira lik te sintezom glasa i lutke nastaje scenski lik. Scenografija (dekor) je stilizirana i simbolički naznačuje ambijent. Često upotpunjuje osobinu lutke, a može i oživjeti. Scenograf koristi kompoziciju, kontrast boja, oblika i linija, a osvjetljenjem se mogu ostvariti likovni efekti. Glazba se koristi tako da se funkcionalno ugradi u dramsku radnju pa se lutke kreću, pjevaju i plešu ili se koristi kao zvučna kulisa koja naglašava radnju, raspoloženje ili atmosferu. Režija nije ništa manje bitna. Režiser kad se upozna s komadom odlučuje se za tip lutaka, zatim dijeli uloge glumcima uzimajući u obzir njihove glasovne i animacijske sposobnosti.

2.3. Primjeri razvoja dječjih kazališta u Hrvatskoj

Radi usporedbe predstavljam četiri kazališta od kojih dva gradska i dva nezavisna: Kazalište Trešnja u Zagrebu, Gradsko kazalište lutaka (Gkl) Rijeka, kazalište mladih Teatar Naranča iz Pule te Teatar Poco Loco iz Zagreba.

2.3.1. Gradska kazališta

Na stranicama Gkl-a iz Rijeke saznajemo da 30-ih godina 20. st. u Fiume (zapadni, talijanski dio grada Rijeke) djeluje ustaljeni lutkarski ansambl s programom na talijanskom jeziku. Paralelno na Sušaku (istočni dio grada) djeluje lutkarsko kazalište koje povremeno izvodi predstave na hrvatskom jeziku. Tek je 1960. utemeljeno kazalište pod imenom lutkarsko kazalište *Domino* koje je 1993. preimenovano u ime koje nosi i danas. Repertoar namijenjen predškolskoj i školskoj djeci čine naslovi iz domaće i svjetske književne baštine¹¹.

Povijest Kazališta Trešnja¹² započinje društvom *Naša djeca* gdje se osnuje dječja dramska skupina koja 1954. izvodi svoju prvu predstavu: *Crvenkapicu* Vladimira Nazora. Dramska skupina ubrzo nakon postaje Pionirsko amatersko kazalište koje se počelo razvijati iznad očekivanja te je u sezoni 1969./70. osnovano profesionalno kazalište za djecu Malo kazalište Trešnjevka koje stalni glumački ansambl dobiva 1978. Tih se godina pokreće i *Večernja scena* koja izvodi repertoar pretežno kriminalističkog žanra. Pedagoški rad u vidu ne samo dramske već i plesne i glazbene skupine, započeta davnih 50-ih godina održala se do današnjeg dana i važan je dio Trešnjinih aktivnosti.

¹¹ Vidi <https://www.gkl-rijeka.hr/>

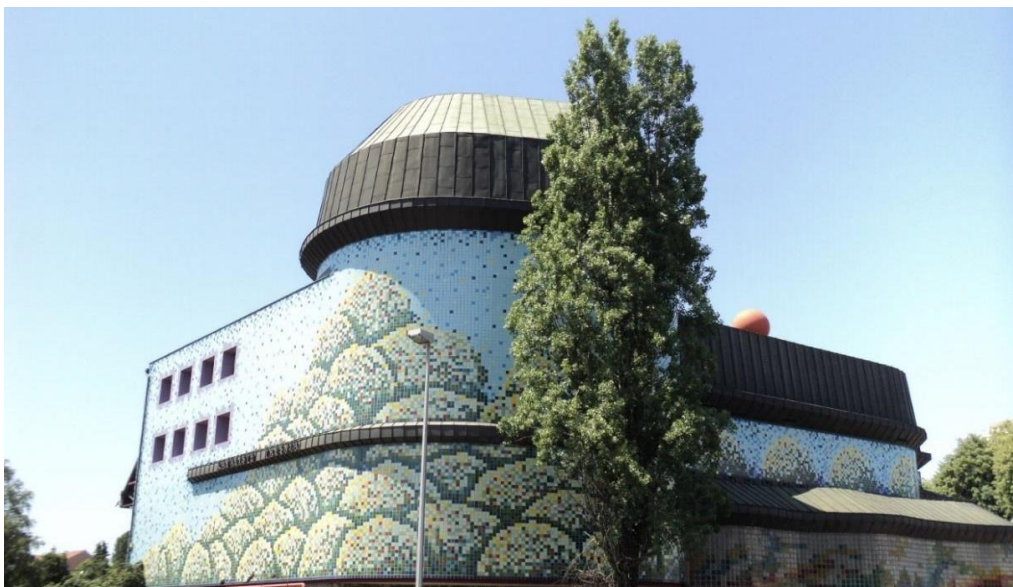
¹² Vidi <https://www.kazaliste-tresnja.hr/category/vijesti/>

Prilog 2: *Pčelica Maja*, Gkl Rijeka



Izvor: <https://www.gkl-rijeka.hr/index.php/pcelica-maja-2/>

Prilog 3: Kazalište Trešnja



Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Gradsko_kazali%C5%A1te_Tre%C5%A1nja

2.3.2. Nezavisna kazališta

Umjetnička organizacija *Teatar Naranča*¹³ iz Pule sa svojim djelovanjem započinje 2011. godine. Njihov cilj je u početku bio vratiti dječje kazalište Puli, ali su vrlo brzo

¹³ Više na <https://www.teatarnaranca.hr/>

proširili svoje djelovanje na cijelo područje Istre. Tridesetak predstava godišnje se vrlo brzo pretvorilo u 254 odigranih u 2019. godini.

Vrlo mlado kazalište je *Teatar Poco Loco* osnovan 2014. od strane redateljice Renate Carole Gatice i glumica/pjevačica, Zrinke Kušević, Maje Katić i Dunje Fajdić¹⁴. S obzirom na to da teatar nema svoj prostor redovito igraju u centrima za kulturu, vrtićima, trgovima, dječjim domovima, školama, knjižnicama, kazalištima i parkovima. Njihov repertoar je raznovrstan: za djecu od dvije godine pa do iznad deset. Osim bogatog repertoara njihove predstave krase autorska glazba s harmonijama i stihovi koji vrlo lako ulaze u uho te konstantna interakcija s publikom. Predstava započinje pozivom „Otključ, otključ, otključ“ popraćenim pokretom otključavanja na glavi kako bi djeca otključala maštu. Publika više puta gleda istu predstavu, poznaje pjesme, aktivna je i bučna, baš kako bude kada se djeca dobro zabavljaju.

Prilog 4: Atmosfera tijekom predstave Teatra Poco Loco



Izvor: <https://citajsvojojbebi.hr/teatar-poco-loco-kazaliste-predstave/>

Schneider (2002) publiku naziva *suglumcem*¹⁵ jer smatra da tijekom izvedbe, ako je predstava dobro napravljena, publika sudjeluje i misli s njom. „Kazalište ne smije

¹⁴ Redateljica porijeklom iz Argentine i tri glumice, tada samostalne umjetnice sa zagrebačkom adresom. Više na <https://teatarpocoloco.hr/>

¹⁵ Brechtov izraz za publiku koja misaono i emocionalno sudjeluje u predstavi.

podlijegati modi“, kaže (Schneider, 2002: 109). To je u ovom slučaju istina jer Teatar Poco Loco kreira svoju modu.

2.4. Ples i glazba u dječjem kazalištu

Govoreći o plesnom kazalištu za djecu Schneider (2002) navodi da su se nekada u bajke ubacivale baletne točke, čak i nepovezane s radnjom, kada bi komad bio prekratak. Božićna revija s plesom je služila za privlačenje publike kada bi broj posjetitelja pao, a tu su i godišnje plesne produkcije u kojoj djeca izvode točke na kojima su radila sa svojim plesnim pedagozima tijekom godine, no sve to se ne može svrstati u kazalište za djecu. Ponavljajući slogan *djeci je potrebno kazalište*, uvodi kritiku suvremenog plesnog kazališta kao kazalište za djecu s pitanjem „Kakvo je kazalište potrebno djeci?“. Prema njegovom mišljenju došlo je do velike krize koja šteti umjetnosti, a to je komercijalizacija kazališta za djecu. Važan je broj prodanih ulaznica jer on označava profit i daje lažnu sliku o uspjehu i kvaliteti predstave. Na scenu se postavljaju „sigurni“ naslovi božićnih bajki i obrade poznatih bajki za djecu.

Osobno, nemam ništa protiv da jednom godišnje pogledam *Orašara* P. I. Čajkovskog u izvedbi profesionalnog ili amaterskog baletnog ansambla. Glazba je romantična i bajkovita te samo ona već može biti garancija estetskog doživljaja. Nažalost, istina je da u Hrvatskoj nema plesnih predstava koje bi obogatile kazalište za djecu. Zadnji naslov koji pamtim prije *Orašara* je *Ivica i Marica* premijerno izveden u siječnju 2018. u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivan pl. Zajc. Vjerojatno ni samostalni umjetnici ne vide „kruha“ u predstavama za djecu jer, kako Schneider (2002) kaže, čak i uredi za kulturu teže tome da financiraju većinom „sigurne uspješnice“.

Glazba je podjednako važan umjetnički izraz. Glazbu za dječje kazalište Schneider (2002) dijeli u sedam skupina pokazujući njenu mnogostruku primjenu:

- glazba kao komad – u potpunosti glazbeni komad bez teksta ili minimalno govorenog dijela;
- predstava nastala iz pjesama – pjesme koje su nastale da bi prepričale priču, a može ih dijeliti kratak glumački interludij;
- kulisa ili rekvizit – zvukovi koji postavljaju atmosferu;
- komentar – glazba bez teksta koja prenosi ili podcrtava emociju;
- dramaturški element – daje ton nekom prizoru;
- *fabula docet* (pouka je...) – potiče na razmišljanje
- glazbeno kazalište za djecu – opera za djecu.

2.5. Obrazovna uloga kazališta

Kazalište još od davnih vremena zapravo nikada nije bilo samo zabava. U antičkoj Grčkoj su o odgojno-obrazovnoj ulozi kazališta govorili mnogi. Važan trenutak u grčkim tragedijama bila je *katarza*¹⁶, prevedena kao pročišćenje, oslobođenje. Kako je Aristotel smatrao, katarza izazivajući strah i sažaljenje ima moć „pročišćavanja“ gledatelja. Grčki tragičari su držali da se učenjem kroz patnju stječe mudrost. (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021). To se događa kada se gledatelj, veliki ili mali, poistovjeti s likom i uživi se u njegovu priču, suosjeća s njegovim nedaćama i osjeća olakšanje kada sve završi dobro. Katarza jest za djecu novo učenje kroz koje se razvijaju emocionalno, socijalno, kognitivno.

2.6. Publika

Schneider (2002) upozorava da je kazalište, čak i ono za djecu, umjetnost, ali dolazi do komercijalizacije zbog ekonomske krize. Postala je važnija statistika i puna blagajna od broja zainteresirane publike. Napominje da se tako gubi „ideja kazališta koja svoju publiku shvaća ozbiljno“ (Schneider, 2022: 225). Ističe zatim kako ne treba stati samo na školskoj publici jer su vrtićka djeca publika koju ne treba zanemariti. Smatra da je kazalište za djecu važno samom kazalištu kao što je slikovnica bitna za književnost. Sukladno s time sastavlja popis koji valja poštovati da bi dječje kazalište kao takvo opstalo. Potrebno je poticanje

- glumaca i dramaturga na školovanje,
- autora na novo stvaralaštvo,
- suradnje i međunarodne razmjene,
- (samo)kontrole kvalitete,
- suradnje s vrtićima i školama.

Kontrola kvalitete je izrazito važna i za odgojitelje koji vode djecu na predstave, a suradnja s vrtićima i školama je važna kako radi opstanka kazališta, tako radi opstanka publike. Vrtić ne može bez kazališta i kazalište ne može bez vrtića.

Još je 1943. godine Širola (prema Krušić, 2018) pisao da je dijete kao publika vrlo strogi kritičar jer je zadovoljno tek kad je predstava umjetnički i tehnički kvalitetno izvedena te samim time i uvjerljiva.

¹⁶ Vidi <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30849>

Gruić (2017), kao mnogi drugi upozorava da se kazalište za djecu još uvijek ne shvaća ozbiljno. O njemu se malo promišlja, diskutira, istražuje. Dramski tekstovi za djecu se izrazito rijetko tiskaju. Izuzetak je Gradsko kazalište lutaka Split koji u okviru Festivala hrvatske drame za djecu *Mali Marulić* raspisuje natječaj za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu.

3. Kazališni odgoj

Kada u tražilicu utipkamo pojam *kazališni odgoj* budu nam ponuđeni razni članci i radovi koji govore o dramskom odgoju ali niti jedan ne govori o kazališnom. S obzirom da riječ *kazalište* predstavlja pojam s puno značenja, možemo zaključiti da i kazališni odgoj dotiče puno područja. Prema enciklopediji Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (2021) kazalište ili teatar je mjesto izvođenja, zgrada, sama izvedba ili opus nekog autora, glumca, redatelja. Kazališni odgoj mogao bi se doticati:

- odlaska u kazalište na predstave, ponašanja u samoj zgradi prije, tijekom i nakon predstave;
- kodeksa ponašanja tijekom rada na nekoj sceni ili komadu;
- odnosa prema publici, kolegama, svojem radu, prema kostimima, scenografiji, pozornici;
- načina rada i pristupanja lutki ili liku, suradnje sa svojom okolinom;
- rada na tekstu;
- izrade lutke/lika, scenografije, kostima itd.

Schneider (2002) vidi mogućnost kazališta da „pokrene novu tradiciju“. Objašnjava da djeca ne poznaju kazališne konvencije te je kazalište prisiljeno igrati kako odgovara ritmu i suvremenim komunikacijskim oblicima zahvaljujući kojima kazalište može sebi stvoriti prostora u društvenoj komunikaciji.

Kazalište kao sredstvo učenja i poučavanja, prema Krušić (2018) obuhvaća kazališni čin i njegove sastavnice. Dijeli se ovisno o ulozi koju sudionici poprimaju tijekom rada u *kazalište za odgoj gledatelja* i *kazalište za odgoj izvođača*.

Kazalište za odgoj gledatelja vidi čin kazališta kao društveni, kulturni i umjetnički događaj. Osim estetske i zabavne funkcije ono ima i odgojnu koja korijene vuče još iz antičke Grčke. Kroz povijest se očekivalo od autora i izvođača da iznose „istinu“

(Krušić, 2018: 32) – naravno onu koja odgovara duhu prihvaćenih društvenih vrednota. U romantizmu nastaje paradigma *kazalište kao umjetnost* u kojoj se sav ne-umjetnički sadržaj, uključujući moralne pouke, odbacuje ali moralna tj. odgojna sastavnica ostaje kao dio tematske obrade, sadržaja, likova i odnosa. Ideja da kazalište treba poučavati isključivo svojim sadržajem mijenja se s Brechtovim epskim teatrom u kojem se dramaturškim, glumačkim, redateljskim postupcima i izražajnim sredstvima nastojalo gledatelja aktivno uključiti u dramsko zbivanje.

Sredinom 1960-ih godina u britanskim profesionalnim kazalištima za djecu nastaje *odgojno kazalište*¹⁷ (*theatre in education*). Poslijeratna liberalna britanska obrazovna i kulturna politika poticala je umjetnost u školstvu tako da se kazalište povezalo s nastavnim programom te je počelo koristiti nove postupke koji od gledatelja stvaraju sudionike. Narednih 30-ak godina *odgojno kazalište* širi se i razvija, a baza mu je Brechtov „poučak“ (poučan jer se igra, a ne gleda te ne zahtijeva publiku), sovjetski *agitprop*¹⁸ i Piscatorovo političko kazalište te u 90-im godinama *kazalište potlačenih*¹⁹ Augusta Boala.

Na mrežnim stranicama kazališta Mala Scena postoje savjeti tzv. *Upute za roditelje* koji su isto dio kazališnog odgoja, u kojima se savjetuje roditeljima da dođu s djecom 10 minuta prije predstave kako bi se njihov posjet, osobito ako je prvi, odvio uspješno i bez straha za dijete. Potrebno je djetetu dati priliku da umiri svoj živčani sustav i smanji užurbanost vanjskog svijeta te ga postepeno uvesti u zgradu kazališta, da prvo upozna foyer i popratne prostorije, a tek onda gledalište, kako ga oni nazivaju prostor „gdje postoje očekivanja“.

Kazalište za odgoj izvođača, prema Krušić (2018) nastaje u srednjovjekovnim školama i sveučilištima gdje je uvježbavanje i izvođenje kazališnog komada bilo uključeno u nastavni program. Standardizirani oblik poprima u 17. stoljeću u isusovačkim i protestantskim školskim kazalištima. Sekularizacija odgojno-obrazovnog sustava kazališnu aktivnost uvodi u građanske škole kao oblik odgoja, usvajanja etičkih normi, kulturnih vrijednosti te društvenih oblika ponašanja. Tek se na prijelazu u 20. stoljeće kazališne/dramske aktivnosti počinju gledati kao vrijedan oblik iskustvenog učenja, oblikovanja djetetove ličnosti i samoizražavanja te kao sredstvo socijalizacije i

¹⁷ Kazalište za odgoj, dramski postupci primjenjivi na nastavi u školi.

¹⁸ Ruski, od agit[acija] i prop[aganda], skupine koje su provodile agresivnu političku promidžbu.

¹⁹ Ili forum kazalište - interaktivna kazališna forma gdje se publika uključuje te dijalogom i intervencijom na sceni pronalazi rješenja na prezentirane društvene probleme.

usvajanja društvenih vrijednosti. I ovdje su Brechtovi „poučci“ imali važnu ulogu. Danas je ta vrsta kazališta poznata kao školsko kazalište.

O kazališnom odgoju možemo saznati ponešto i na mrežnim stranicama Gkl-a Split gdje nalazimo drugu vrstu savjeta. Nazivaju ih „pedagoškim smjernicama“ kojima žele roditeljima olakšati pripremu za posjet kazalištu. Upozoravaju da bi dobna granica za posjet kazalištu trebala biti 3 godine, pogotovo za predstave koje imaju oznaku +3. Što znači da je njihov repertoar namijenjen publici od tri godine na više. Zbog energičnosti izvedbe, glasnoće, svjetala i momenata mraka te estetike za koju dijete nije spremno, oni smatraju da njihovo kazalište nije dobro mjesto za mlađu djecu. Doslovno kažu: „...ako je općenito mlađe od tri godine, svakako ćemo vas pokušati odgovoriti od dolaska u kazalište.“ Šteta što ne posvete dio repertoara i mlađoj publici koja to zaslužuje i treba.

Nadalje savjetuju da, ako je dijete nemirno neka s roditeljem napusti dvoranu. Žele izbjeći da se djetetu stvara stres i da se smeta ostatku publike, ali ipak smatraju da djecu treba odgajati za kazalište od najranije dobi. Spominju i da je potrebno da dijete ne gleda predstavu gladno ili žedno, a šuškanje papirićima bombona nije primjereno. Uobičajeno je da djeca sudjeluju u predstavi no, ako dijete citiram „komentira svaku situaciju“ to baš nije dobrodošlo jer može smetati ostaloj publici.

Po svemu što sam pročitala čini se da Gkl Split nije u potpunosti odlučilo želi li raditi predstave za djecu ili za mlade. Sasvim je normalno i u skladu s dječjom znatiželjom i entuzijazmom da komentiraju. Svako dijete je različito pa će i intenzitet komentara biti različit. A što je s djecom s posebnim potrebama i s poteškoćama u razvoju? Kako njima objasniti da ne komentiraju „previše“ jer smetaju? Piše jasno u uputama: „trebaju napustiti dvoranu“. Ove upute vjerojatno nisu najbolji primjer kako privući publiku. Ispada da kazalište želi, kako se to u narodu kaže „i ovce i novce“ tj. da imaju publiku, ali da ona poštuje njihova pravila. Naravno, svaka kuća ima svoja pravila, ali je ovo kuća za najmanju publiku koja tek počinje svoju obuku kazališne publike, a za to treba puno vremena. U kazalištu za odrasle (nažalost) nitko neće opomenuti gledatelja ako glasno komentira ili jede bombone, a zvonjava mobitela je svakodnevna pojava. Treba imati na umu da je kazalište živa stvar, nije nasnimljeni film i glumci žive u trenutku. Njihov je zadatak da oslušuju što se u tom trenu događa pa mogu to ignorirati ili iskoristiti. Glumci za najmanju publiku bi svakako trebali biti fleksibilniji u svojoj izvedbi i ovakve upute im ne idu u prilog. Pomalo izgleda kao da je upute pisao netko tko nije

najprisniji s kazalištem za djecu ili glumci nisu u skladu sa Schneiderovim (2002) savjetom da 'tko se bavi kazalištem za djecu treba voljeti svoju publiku'.

3.1. Dramski odgoj

Dramski odgoj²⁰ (drama za odgoj) mogli bismo svrstati u jednu podskupinu kazališnog odgoja. Prema Škuflić-Horvat (1996) to je „odgoj za život“ jer utječe na razvoj ličnosti. Važnost iskustva je nit vodilja jer će dijete najbolje upamtiti nešto što je i samo doživjelo. Iako po nazivu ima veze s kazalištem, dramski odgoj je vezan uz odgojnu dramu kao njegov glavni oblik rada i odgojno-obrazovni proces. Cilj odgojne drame nije izvedba. Naglasak je na procesu, a cilj se podudara s ciljevima modernog odgoja. Utemeljena u Velikoj Britaniji, bazira se na dječjem stvaralaštvu a može se koristiti za učenje, socijalizaciju, u terapeutske ili umjetničke svrhe. U hrvatskim je školama 1953. godine uvedeno scensko stvaralaštvo kao inačica dramskog odgoja, iako se nikada nije osigurala edukacija kadra, izuzev pokojeg seminara. Isto bi se moglo reći za odgojitelje. Na preddiplomskom studiju Rani i predškolski odgoj i obrazovanje postoji kolegij Lutkarstvo i scenska kultura. Osim toga studenti nemaju priliku upoznati svijet kazališta te je potpuno prepušteno njihovoj savjesti hoće li se oni educirati, čitati, interesirati se o pozitivnim učincima kazališta na razvoj djeteta.

Drama za odgoj se dijeli na dva smjera: jedan u kojem se drama gleda kao sredstvo za savladavanje znanja i vještina, a u drugom je drama umjetnička forma (Gruić, 2002). Dramski rad koji nas zanima, koji je primjenjiv u vrtiću, jest umjetnički oblik koji bi trebao biti usmjeren na stvaranje i igranje predstave.

Zaista je važno pristupiti drami kao igri, a to naravno ovisi o odgojitelju i njegovom angažmanu. Kada se priprema predstava može se napisati tekst po poznatoj bajci ili priču kreirati kroz improvizaciju. Dobro je djecu uključiti u pisanje teksta. Kada se tekst osmisli prelazi se na uvježbavanje te je ovdje posebno važan element igre. Škuflić-Horvat (1996) kaže da se u uvježbavanju nerijetko kreativnost i neka originalna rješenja istroše. Silna uvježbavanja i ponavljanja dovedu djecu do zasićenja. Ona više ne uživaju u igri i mehanički ponavljaju naučeni tekst. Odgojitelj nema načina da osvježi njihov entuzijizam ako nije za to educiran ili posebno maštovit. U takvim situacijama bi zasigurno pomogla razmjena iskustava i mišljenja među odgojiteljima, jedan kolektivni brainstorming može iznjedruti neke solucije ili zamisli koje vrijedi isprobati.

²⁰ Dio je odgojne drame. U fokusu je iskustvo kroz dramu, a ne izvedba.

Naravno, kazalište je živa stvar, događa se u trenutku. Što znači da odgojitelja treba potražiti novi put za motiviranje djeteta, novi način pristupa igri.

4. Kazalište u vrtiću i procesna drama

Vidjeli smo kako je zapravo drama za odgoj širok pojam koji uključuje različite pristupe ali je svima fokus na stvaranju i oživljavanju zamišljenog dramskog svijeta. Jedan od tih pristupa je *procesna drama*²¹ koja se, kako navodi Gruić (1992), bavi isključivo stvaranjem dramskog događaja i doživljaja, a označava dramu u nastajanju u kojoj se nastajanje, igra, doživljaj i promišljanje dramskog svijeta događaju istovremeno i potpuno su međuovisni. Ona uvodi sudionike u fantastičan svijet za čije su postojanje sami odgovorni. Riječ je o metodi koja je korisna za obrađivanje raznih školskih sadržaja ali i problema (društvenih, međuljudskih, osobnih itd). Zato se vrlo lako može koristiti i u vrtićkoj skupini.

U procesnoj dramu djeca igraju uloge koje su često grupne te se može igrati u većoj ili manjoj grupi, u paru ili trojkama. Igranje grupne uloge nije zahtjevno, zato je vrlo primjereno igranju u vrtiću, ali postoji prilika i za individualizirane uloge koje se kroz igru razvijaju (Gruić, 1992). Svako dijete ima svoju osobnost. Isto tako svako dijete može razviti svoj lik u grupnoj ulozi. To i jest ljepota svakog procesa: ništa se ne podrazumijeva i sve je moguće. Takva pravila su kao stvorena za dječji svijet igre. Ono što je sigurno teško jest postići dogovor među djecom koja još uče strpljenju i savladavanju odgode zadovoljenja potreba. Puno djece može imati puno ideja. Treba se dogovoriti, saslušati sve, poštivati se, izbjeći sukobe... Hoće li se odgojitelj znati nositi s nepredvidivim situacijama ili ne ovisi o mnogočemu. Svakako bi bilo mudro, ako je grupa raznovrsna, da se djecu podijeli u više manjih grupa. Na kraju Gruić (1992) rezimira razgovor o podjeli uloga zaključkom da svi sudjeluju u stvaranju zamišljenog svijeta te, ako želi biti dio tog svijeta, i odgojitelj treba ući u ulogu i biti dio igre.

Procesnoj dramu kao metodi rada u vrtiću ide u prilog još jedan aspekt, a to je da se radnja može u bilo kojem trenutku prekinuti kako bi glumci izašli iz uloge i ponovo se vratili u zamišljeni svijet. Takvi prekidi stvaraju prostor za sagledavanje

²¹ Naglasak je na procesu i doživljaju tijekom istoga. Izvedba pred publikom nije planirana.

situacije/problema „izvana“, promjenu uloge, točke gledanja, vremena ili mjesta događanja, uvođenju novih elemenata u priču, razgovor o događanju s osobnog stajališta, dijeljenje u manje grupe ili spajanje više grupa u jednu itd. (Gruić, 1992). Dakle, zaista je sve moguće.

Rekla bih da je procesna drama, iako joj cilj nije izvedba pred publikom, ipak kazališni čin jer ima puno elemenata koji se tiču teatra te se može svrstati u *kazalište za odgoj izvođača*.

4.1. Igra ili gluma?

Može li gluma biti igra?

U mnogim jezicima se riječ *gluma* alternira s riječi *igra*. Izrazi koji se koriste su „igrati ulogu“, „to play a part“ (engl.), „Rolle spielen“ (njem.). Mnogi autori govore o kazalištu koristeći izraz *igra*, gotovo nikad izraz *gluma*.

Misailović (1991: 42, prema Ivon, 2010) ističe razlike dječjih aktivnosti i objašnjava da:

- U dječjoj igri tj. predstavi dijete predstavlja samo sebe (ona proizlazi iz djeteta);
- Dramska igra ima kao izvor nešto izvan djeteta i ovdje dijete imitira drugu osobu;
- U dramatiziranoj priči je karakteristično da dijete zamišlja da je lik (osoba, životinja, stvar) iz priče ili teksta.

Pokrivka (1991) često spominje lutkarsku igru te ju poistovjećuje sa simboličkom igrom u kojoj dijete svoje spoznajno i emotivno iskustvo prenosi na iluzorni plan te tu stvarnost može mijenjati i modelirati. Igra scenskim lutkama je dakle stvaralačka aktivnost jer dijete ne imitira već interpretira svoju stvarnost kako bi prihvatilo svijet koji ga okružuje, naviknuo se na njega i ovladao njime.

Lutkarstvo u vrtiću nije ništa drugo nego igra sa scenskim lutkama kroz koju se dobiva uvid u djetetovu ličnost jer je ono spontano i neposredno, a posredstvom lutke može slobodno izraziti svoj intimni doživljaj svijeta. No nije samo lutkarstvo igra. Mnogi autori govore o dramskoj aktivnosti kao o igri jer tako joj treba pristupiti. Igrajući se moći ćemo pospješiti djetetov razvoj, dok će prisila imati nikakav ili neznatni utjecaj. Osim toga, kada je dijete nesputano i slobodno da se igra, može stvoriti umjetnost jer se ona ni na koji način ne može umjetno kreirati na naredbu.

5. Emocionalna inteligencija

Emocionalna inteligencija (EI) nije urođena već na njoj treba raditi. Zato je važno da se posvetimo radu s djecom i da ih usmjeravamo. Shapiro (1997) ističe da ćemo vježbanjem emocionalne inteligencije podučiti djecu kako da se lakše nose s emocionalnim pritiscima koje moderno doba nameće.

Gottman i DeClaire (2022) pozivaju se na desetogodišnje istraživanje provedeno u njihovom laboratoriju gdje su došli do zaključka da su neki roditelji s djecom provodili trening emocija kroz pet koraka svaki put kada bi njihovo dijete bilo pod emocionalnim stresom. Ta su djeca pokazivala mnoge sposobnosti:

- regulaciju emocija
- bolje smirivanje kod uzrujanosti,
- brže smirivanje srca pa shodno s time i manje zaraznih bolesti,
- bolje usredotočivanje,
- bolje povezivanje s drugim ljudima,
- bolje razumijevanje ljudi,
- bolji akademski uspjeh.

Ta su djeca zahvaljujući treningu roditelja razvila emocionalnu inteligenciju koja uključuje odnose s ljudima i svijet osjećaja. Riječ je o emocionalnom odnosu između roditelja i djeteta, odnosu koji razvija emocionalnu svijest i sposobnost suočavanja s osjećajima koji znatno utječu na sreću i uspjeh djece (Gottman i DeClaire, 2022), ali i odgojitelji s kojima djeca provode velik dio dana mogu dati svoj doprinos.

Emocionalno inteligentna djeca kontroliraju svoje impulse, savladavaju odgodu zadovoljstva, znaju čitati društvene signale drugih ljudi i suočavati se sa životnim usponima i padovima. Otpornija su, fizički su zdravija, bolje se slažu s prijateljima, manje su sklona nasilju i problematičnom ponašanju te imaju više samopoštovanja. Njihovi roditelji su svjesni njihovih emocija, suosjećaju, mogu ih smirivati i usmjeravati. Salovey i Mayer (1989, prema Shapiro, 1997) prvi koriste izraz *emocionalna inteligencija* kako bi naveli cijeli jedan skup emocionalnih osobina koje utječu na čovjekov uspjeh. Te osobine su:

- empatija i ljubaznost,
- izražavanje i shvaćanje vlastitih osjećaja,
- samosvladavanje,
- neovisnost,

- prilagodljivost i prijateljsko ponašanje,
- omiljenost,
- sposobnost rješavanja problema u suradnji s drugima,
- upornost,
- poštovanje.

Nadalje autori shematski prikazuju kako EI utječe na ocjenjivanje i izražavanje emocija kod sebe (verbalno i neverbalno) i kod drugih (neverbalno i kroz empatiju), na regulaciju emocija kod sebe i drugih te na korištenje emocija u fleksibilnom planiranju, kreativnom razmišljanju, preusmjeravanju pažnje i motivaciji (Salovey i Mayer, 1989). Gottman i DeClaire (2022) „trenerima emocija“ prozivaju roditelje, no to bi podjednako mogli biti i odgajatelji kao djelatnici odgojno-obrazovne ustanove, jer su i oni djetetovi modeli ponašanja. Treneri emocija prema gore spomenutim autorima djecu uče strategijama suočavanja sa životnim usponima i padovima. Kada djeca ispoljavaju negativne emocije, odrasli se ne protive niti ih ignoriraju jer su one životna činjenica i kao takve ih treba prihvatiti. Ti trenutci su važni jer djecu mogu poučiti važnim životnim lekcijama te izgraditi prisniji odnos s odraslom osobom. Ono što dobri treneri emocija čine jest da slijede pet koraka treninga emocija:

- postaju svjesni djetetovih emocija,
- prepoznaju emociju kao priliku za intimnost i poučavanje ,
- empatično slušaju potvrđujući djetetove osjećaje,
- pomažu djetetu da pronađe riječi kojima će označiti emocije koje osjeća,
- postavljaju granice dok istražuju strategije za rješavanje postojećeg problema.

(Gottman i DeClaire, 2022: 25)

Osim ovih pet koraka postoji još nekoliko stvari kojih odrasla osoba treba biti svjesna ako želi postati efikasan trener emocija: djetetove emocije treba poštivati i imati strpljenja kod njihova ispoljavanja; niti u kojem trenutku ga se ne smije omalovažavati ili mu govoriti kako bi se trebalo osjećati, izbjegavati zauzimanje strane neprijatelja, poštivati djetetove želje i pružiti mu izbor jer će ga to osnažiti, uvijek biti iskren prema djetetu ali se uključiti u njegovo sanjarenje i maštanje. Cilj je pokazivanje razumijevanja spram sugovornika, a ne postizanje dogovora, napominju Gottman i DeClaire (2022).

6. Važnost kazališnog odgoja

Kazališna forma je opće poznata kao oblik zabave, ali ona je puno više od toga, navodi Taylor (2023). Ona nudi iskustvo učenja te postoje brojni načini kako kazalište utječe na razvoj djeteta. Izlaganje umjetnosti stimulira desnu, intuitivnu stranu mozga, za razliku od lijeve, racionalne strane čiji se rad potiče izlaganjem djece znanstvenim i analitičkim aktivnostima. Istraživanja u području neuroznanosti otkrila su podatak koji ide u korist izlaganju djeteta umjetnosti pa tako i kazalištu: kako bi dijete ispunilo svoj puni potencijal, obje polutke mozga trebaju biti podjednako stimulirane (Taylor, 2023). Nadalje Taylor nabroja zašto i kako kazalište može doprinijeti razvoju djeteta:

- Kreativno mišljenje kroz imaginaciju pomaže djeci u rješavanju problema, a izvedbene umjetnosti, točnije bavljenje istima ga potiče;
- U predstavama se često progovara o različitostima te se djecu uči da ih cijene i da poštuju mišljenja koja su različita od njihovog. Kroz takve sadržaje razvija se kultura poštovanja, uvažavanja različitosti, empatije. Osim toga, predstave mogu djecu odvesti u neka prošla vremena gdje će naučiti nešto o povijesnim ličnostima i događajima;
- Gledanje televizije i sadržaja na internetu je djecu naviklo na brze promjene i puno događanja u kratkom vremenu. U kazalištu takvih „efekata“ nema. Kroz posjet kazalištu djeca vježbaju strpljenje i pažnju, osim što uče kako se ponašati u gledalištu: sjediti u tišini i poštivati druge;
- Djeca u kazalištu otkrivaju nove načine komuniciranja kroz glazbu i ples, ali i obogaćuju rječnik jer su izloženi novim riječima (Taylor, 2023). „Govor se dakle uči u stalnom kontaktu s jezikom...“ navodi Ivon (2010: 65) te ističe kako dijete treba biti izloženo jeziku u različitim kontekstima. Samo tako može otkriti pravila njegove strukture jer se ona djetetu ne mogu prenijeti;
- Djeca trebaju maštati da bi se slobodno razvijala, stvarala, mislila i igrala.

Osim posjeta kazalištu vrtić može ugostiti predstavu ili djeca mogu raditi svoje kazalište. Lutka je dragocjeni medij između odgojitelja/odrasle osobe i djeteta. Koliko lutkarstvo može doprinijeti djetetovom razvoju govori Renfro (1982, prema Ivon, 2010: 26-27):

- dijete razvija pozitivnu sliku o sebi jer se vidi kao kreator jedinstvenih kreacija, osim što korištenje lutke potiče razvoj govora;
- dijete može kroz lutku preusmjeriti svoje emocije, izraziti osjećaje, opustiti se;

- ono razvija društvene vještine: vježba slušanje, primjećivanje, strpljenje kod čekanja na svoj red, poštovanje i prihvaćanje tuđih ideja, osjećaja i kreacija;
- kroz lutku dijete može doživjeti životne situacije s kojima još nije imalo doticaja i tako se pripremiti za njih.

Kroz dramske i fantastične igre lutkom djeca uče razliku između snova i stvarnosti, a u igri mogu kroz lutku biti ono što žele (superheroji, moćni...) (Renfro 1982: 35, prema Ivon, 2010: 27).

6.1. Utjecaj kazališta na razvoj emocionalne inteligencije djece

Stenzel (1995) lutkarstvo stavlja na vrh scenskih umjetnosti pogodnih za djecu, ali i za odrasle. Djeca su emotivno angažirana tijekom predstave te se vežu za pozitivne likove. Sve što se likovima u predstavi događa proživljavaju i djeca, kao da se to njima događa. Povici iz publike u znak podrške ili radovanje kada dobro pobijedi zlo česta su pojava u kazalištu lutaka.

Predstave za djecu od druge do treće godine trebaju potaknuti doživljaj ugone i zabave. Scenske mogućnosti u takvim predstavama su limitirane te trebaju zadovoljavati jednu od djetetovih temeljnih potreba u tom razdoblju: osjećaj sigurnosti. Djetetu poznati prostor kao mjesto odigravanja predstave to će omogućiti (Alajbeg i Plahutar, 2014). Predstave u vrtiću su zato izrazito pogodne za jaslčare.

Predstave za djecu od treće do sedme godine imaju više mogućnosti, no treba imati na umu da u tim godinama djeca kopiraju modele ponašanja te preuzimaju etički kodeks. Zato je potrebno da se u predstavama nude pozitivni uzori (Alajbeg i Plahutar, 2014).

Taylor (2023) spominje empatiju kao jedan važan segment emocionalnog razvoja djeteta koje se kroz kazalište razvija. Djeca u komadu gledaju priče o drugim ljudima, a kroz uživanje u priču identificiraju se s likovima te mogu sagledati svijet iz njihove perspektive. Kroz takva iskustva se razvija razumijevanje i poštivanje različitosti te empatija.

Ivon (2010) navodi da dijete lakše ispoljava ljutnju, bijes i ostale negativne emocije u komunikaciji s lutkom ili njenom manipulacijom. Kako lutka tako i ostale dramske igre pridonose poboljšanju komunikacije s drugom djecom te smanjuju napetost u odnosu dijete-odgojitelj. Dakle, odgojitelj, osim što može koristiti lutku u komunikaciji s djetetom, može poticati dijete da se samo okuša u animaciji lutke.

Čuljak (2009) u članku posvećenom sramežljivosti predlaže strategije kako smanjiti mogućnost pojave ili njen utjecaj na život. Npr. poticanje djeteta na izražavanje osjećaja bez da ga se omalovažava, čak da izrazi ljutnju, ali na socijalno prihvatljiv način te poticanje kreativnosti su strategije vrlo primjenjive u radu s lutkom. Dok se sramežljive osobe često pretvaraju, tj. „glume“ da bi se dopale drugima (Čuljak, 2009), u radu s lutkom, pa i u glumi toga nema. Kada dijete stoji iza lutke ili nekog lika slobodnije izražava sebe i svoju osobnost.

Pokrivka (1991) spominje baš emocije kao snažan motivator na igru sa scenskim lutkama. Dijete koristi lutku da prikaže dio stvarnosti koji za njega ima snažnije emotivno značenje te navodi primjer djeteta od niti 5 godina koje je psihomotorički nemirno i agresivnog ponašanja. Riječ je o dječaku koji nemirno spava, teško zaspi i budi se po noći pa ga tata tada straši policijom. Odgojiteljica je usmjerila svoje pedagoško djelovanje da mu pomogne. Dijete je tada samoinicijativno, uz pomoć lutke, u nekom trenutku odigralo dijalog-igrokaz u kojem je glumilo policiju i pitalo svoje prijatelje kako spavaju. Lutke su u ovom slučaju poslužile za emotivno rasterećenje, ali su omogućile i uvid u dječakovu konfliktnu situaciju.

6.2. Primjer iz prakse

Pepeljuga je mjuzikl Gkl-a Rijeka, autorice Magdalene Lupi Alvir (prema braći Grimm i Charlesu Perraultu). Glazbu je skladao Duško Rapotec Ute, a režiju i koreografiju potpisuje Mojca Horvat. Premijerno izvedena na Valentinovo 2012. godine izvedena je svega 99 puta, a dotakla je srca mnoge djece. Gkl predstavlja klasik kao priču „o ostvarivanju želja, mukama suparništva i odrastanja među sestrama (i braćom), o pravim vrijednostima koja se kriju iza običnih krpa. Generacije djece odrastale su uz ovu priču o nagrađenoj vrlini i kažnjenom zlu, priču u kojoj su dobrota, skromnost, poniznost, jednostavnost, istinoljubivost i strpljivost djevojke koja spava u pepelu i zaslužno dobija ljubav u koju bezrezervno vjeruje, kvalitete koje bi trebale biti uzor svakome djetetu.“ (Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2012). Tako poziva publiku različitog uzrasta govoreći roditeljima: „predstava je primjerena i Vašem djetetu.“

Riječ je o igranom komadu, a ne lutkarskom, kako bi naziv kazališta dao naslutiti. Pjesme su, kao i u svakom mjuziklu u funkciji radnje, tj. radi se o uglazbljenim monolozima, dijalozima, one su komentar na trenutnu situaciju i nada u bolje sutra. Plesna tehnika koja dominira je step koji je zbog izraženosti i muzikalnosti ritma djeci vrlo blizak, iako prilično nepoznat kao plesna tehnika u Hrvatskoj. Nema scene u cijeloj

predstavi (u trajanju od 45 minuta) u kojoj nema pjesme, a mizanscen se isprepliće s koreografijom.

Komad počinje pjesmom i pokretom u kojem se vidi ljubav između dvoje roditelja, zatim im se pridružuje kćer te zajedno plešu. Smrt majke je vrlo brzo uvedena kroz koreografirano-igrani dio u kojem majci pozli i ona nestaje kao progutana u rupu u sredini kulise. Maćehu igra muškarac te se na vrlo duhovit način prikazuje, bez pretjeranog karikiranja, njena zloba i hladnoća, bez da ju djeca zamrže baš zato što im je smiješna. Nerijetko su djeca na kraju predstave najviše pamtila baš lik maćehe. Zle sestre, lijepe i ohole, kroz pjesmu i koreografiju Pepeljugi naređuju i vrijeđaju je rečenicom „Pepeljuga je čista šuga“. Dogodilo se često da su djeca iz publike vikala: „Vi ste šuga!“ ili „Kako su zle ove sestre!“

Dobre vile nema, ali su zato prisutne ptičice koje izvode magiju uz čarobno stablo. Tada bi se iz publike čuli uzdasi nevjerice i očaranosti: „Oooh!“. Princ se zaljubljuje u Pepeljugu kroz zajednički ples u ritmu rock'n'rolla koji je inače poprilično zastupljen u ovom komadu.

Za kraj, kada princ ponovo sretne Pepeljugu i obuče joj cipelicu, zaprosi je, a ona samo odgovori: „S tobom želim plesati.“ i zapjeva pjesmu „Tko zna“. Pjesma pozitivno govori o nepredvidivoj budućnosti:

„Tko zna, što novi dani donose.

Isperi suze, prolij smijeh

I reci 'Mene možda baš

Sutra čeka neki novi svijet'.

Uhvati korak i otpuhni oblak.“

Kroz pjesmu Pepeljuga pleše od maćehe do zlih sestara te im dodirom daje oprost, a one se pretvaraju kroz pokret i ples u nove, dobre osobe. Prizori koji bi se vidjeli u publici tijekom pjesme bili su oni dječaka i djevojčica koji se grle od sreće što je dobro pobijedilo zlo. Mogli su se vidjeti prizori katarze, kako kod likova, tako i kod publike. Sve je učinjeno s mjerom. Čak i način na koji se prikazuje smrt majke djeci nije traumatičan već poetičan. Ona odlazi i Pepeljuga je tužna, ali je sam prizor prikazan kao dio života koji se nastavlja, a za publiku priča tek počinje.

Prilog 5: Pepeljuga, zle sestre i maćeha



Izvor: <http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/pepeljuga/> foto: Petar Fabijan

7. Uloga odgojitelja

Uloga odgojitelja je velika jer je on glavni model u svojoj vrtičkoj skupini. Ako razmišljamo o lutkarskoj igri ili improvizaciji, kvaliteta izvedbe će ovisiti o njegovoj mašti i kreativnosti. Priprema i znanje o utjecaju lutkarske igre na djecu također nije zanemariva. Pokrivka (1991) napominje da bi za potpuni pedagoški utjecaj lutkarske igre ona trebala biti:

- originalna, ne stereotipizirana,
- nježna i zaigrana,
- slična dječjoj igri,
- govorno jasna,
- bez grubih sukoba lutaka,
- lirična i humoristična.

Problem s kojim se odgojitelji mogu susresti jest manjak tekstova za lutkarske igrokaze. Većinom se u njima osjeća težina odgojne funkcije. Zato Pokrivka (1991) predlaže odgojiteljima da se posvete radu na igrokazu prerađujući i osuvremenjujući ga. Odgojitelj u takvoj situaciji ima priliku napraviti malo umjetničko djelo kreirano baš

za njegovu skupinu, jer on sam najbolje poznaje karakter i potrebe svoje djece. Potrebno je da odgojitelj bira primjerene i izvedive tekstove te da razumije estetiku lutkarskog kazališta i posjeduje literarni talent.

Ako se radi o dramatizaciji tekstova, navodi Pokrivka (1991), uloga je odgojitelja da osigura doživljaj umjetničkog djela, da djecu potiče na ponavljanje radi usvajanja sadržaja, dogovara način igre, potiče djecu na organizaciju prostora za igru, izradi rekvizita i scenskih lutaka, odabiru glazbe itd. Osim dramatizacije, odgojitelj može potaknuti djecu na igru improvizacije, lutkarske igrokaze ili adaptacije umjetničkih tekstova. Važno je imati na umu da bilo kakva lutkarska igra doprinosi djetetovu odgoju jer se u jednoj igri nalazi više umjetničkih izričaja: likovni, glumački, literarni, glazbeni. Oni bude više osjetila istovremeno te su mogući različiti estetski doživljaji.

Stenzel (1995) potiče čitatelja, dakle odgojitelja, roditelja, prijatelja da omoguće djeci igru s lutkom jer će ona kroz tu vrstu igre razotkriti svoju intimu, tajne i maštanja, oslobodit će se u govoru te pokazati što sve znaju o svijetu i međuljudskim odnosima. Istraživanje provedeno u Dječjem vrtiću Hrvatski Leskovac otkrilo je da skoro 50% (49,3%) roditelja djecu ne vodi u kazalište zbog manjka mogućnosti, a tek 6,34% s djecom 5 ili više puta godišnje posjećuje neku predstavu. Kada se govori o biranju predstava koje će djeca gledati u vrtiću 98,6% roditelja ima potpuno povjerenje u odabir pedagoga. 80,28% roditelja je izjavilo da njihova djeca imaju potrebu razgovarati o predstavi nakon posjeta kazalištu, a 2,12% je izjavilo da njihova djeca nikad nemaju tu potrebu. Autori istraživanja smatraju da je razlog tome izostanak poticajnih pitanja od strane roditelja (Alajbeg i Plahutar, 2014).

Rezultati gore spomenutog istraživanja govore sami za sebe. Gotovo polovica djece Dječjeg vrtića Hrvatski Leskovac ima prilike vidjeti predstavu samo tijekom boravka u vrtiću. Zato ustanova i odgajatelj imaju odgovornost odgajati djecu za kazalište.

Posjet kazalištu nudi mnoge mogućnosti za razvoj emocionalne inteligencije. Nakon posjeta kazalištu uobičajeno je da se neke aktivnosti vežu uz pogledanu predstavu. To može biti crtanje likova ili scena, slušanje i plesanje na glazbu iz predstave, insceniranje vlastite lutkarske predstave ili razgovor. Tu odgojitelj ima priliku pristupiti djeci za koju zna da možda imaju sličnu situaciju kao neki od likova, jer je dobar odgojitelj upoznat s djetetovim okruženjem izvan odgojno-obrazovne ustanove. Razgovor je prilika da djecu potaknemo na samostalno razmišljanje, izražavanje podrške najdražem liku ili empatiziranje s njim. Razgovor o sretnom kraju također može biti prilika za pouku i jačanje veze s djecom te se odgojitelj može referirati na taj

sretan kraj u raznim situacijama u vrtiću. To je jedan od onih trenutaka kada se može reći „Znam da ti je teško. Sjećaš se kada je ... bilo teško ali je na kraju prebrodio poteškoće? Što je on napravio u toj situaciji?“ Smatram da je potrebno osvijestiti koliko su snažni modeli likovi koje djeca gledaju na televiziji u nekom programu koji sadrži nasilje. Zatim se treba sjetiti da televiziji postoji alternativa koja je mirnija, u kojoj se život odvija sporije i nema eksplicitnog nasilja. Takvim modelima trebamo težiti jer su mnogo stvarniji od likova na televiziji. Budimo realni, neki roditelji su upoznati s treningom emocija, a neki nisu, niti sva djeca dolaze iz obitelji koje imaju jednake prilike i životne uvjete. Ne možemo imati homogenu vrtićku skupinu u kojoj vlada uvažavanje, poštovanje i sloga ako sami na tome ne radimo. Na odgojitelju je odgovornost da dobro upozna skupinu te da je učini homogenom birajući adekvatan sadržaj i poticaje koji će učiniti da se taj sadržaj utka kao jedna dobra lekcija u njihovu osobu.

Osim posjeta kazalištu postoje dramske i lutkarske aktivnosti u vrtiću. Igra sa scenskom lutkom može pomoći odgojitelju da pristupi djetetu u nekim teškim trenucima kao što je prilagodba. Kako Pokrivka (1991) pripovijeda, djevojčica kojoj su dolazak u vrtić i odvajanje od majke teško padali imala je sa sobom lutku tješilicu. Odgojiteljica je iskoristila taj trenutak da se obrati djevojčici i njenoj lutki kroz lutkarsku igru. Lutka odgojiteljice je rekla koliko joj je drago da su djevojčica i njena lutka u vrtiću da se mogu igrati i družiti. Djevojčica se umirila i započela igru. Lutkarska igra treba biti zabavna za odgojitelja i za dijete te treba doprijeti do potonjeg na više načina.

Postoji još i dječji stvaralački proces, kako ističe Miljak (1996, prema Ivon, 2010: 57), koji se može promatrati kroz tri etape:

1. Upoznavanje s predmetom
2. Ovladavanje uobičajenim baratanjem tim predmetom
3. Kreiranje novih kombinacija, načina uporabe.

Prilog 6: Dijete i lutka



Izvor: <https://www.cvrcajvt.hr/scenska-lutka-i-dijete/4213/>

U radu s lutkom, nastavlja Miljak (Ivon, 2010: 57) presudna je uloga odgojitelja. On jasličarima već usmjerava pažnju na stvaralačke igre s lutkarskim elementima počevši s igrama s prstima pa sve do tzv. kazališta predmeta u kojem predmeti iz djetetovog okruženja postaju likovi iz predstave. Ti djetetovi prvi kreativni uradci jačaju njegovu samostalnost.

Lantieri (2012) prilikom predstavljanja vježbi za razvoj EI navodi da djeca između 5 i 7 godina imaju svoj način borbe s teškim situacijama: glume da rade nešto za što možda još nisu razvili sposobnosti. Odrasli su važna podrška u organizaciji primjerenih situacija u igri, uvažavaju sve reakcije, shvaćanja i sklonosti jer nema točnih niti pogrešnih odgovora.

Sva interakcija djeteta i lutke ili djetetova manipulacija lutke i dijalog koji može ostvariti, prilika su da ono progovori o svojim osjećajima pod „zaštitom“ lutke jer za njega taj tko govori nije ono samo već lutka koju ono animira.

8. Je li djeci potrebno kazalište danas?

Kako Schneider (2002) podsjeća, članak 31. Konvencije o dječjim pravima Ujedinjenih naroda ističe da djeca imaju pravo na kulturu i umjetnost. To uključuje i kazalište. Schneider zatim govori o tome da djecu treba promatrati kao ozbiljnu današnju publiku, a ne samo buduću (Schneider, 2002). Publiku treba odgajati za danas, ne samo za sutra. Kazališni odgoj je dakle, nužan.

Mediji 21. stoljeća nude nam nebrojeno puno sadržaja dostupnih u bilo koje vrijeme i na bilo kojem mjestu. Svi ti sadržaji, toliko različiti, prepuni efekata i doživljaja ne mogu djeci pružiti „ono nešto“ što im kazalište daje. Dokaz tome može biti rastući broj dječjih kazališta u Hrvatskoj. Već samo brzo rastući broj izvedbi koji je prije spomenuti Teatar Naranča ostvario u vrlo kratkom roku pokazuje koliko je u Puli i Istri nedostajalo dječje kazalište.

Televizija i film su u vrlo kratko vrijeme pokazali koliko inspiracije i ideja crpe iz kazališta, što dokazuje nadmoć kazališnog medija. Jasni pokazatelj toga su brojni kazališni tekstovi adaptirani za film. Shakespeareovi tekstovi su vrlo korišteni kod odraslih, ali ni dječja publika nije zapostavljena. Animirani filmovi rađeni po bajkama, klasicima i pričama za djecu su nam svima poznati, no i ovdje je kazalište za odrasle, konkretno Shakespeareov *Romeo i Julija* bio temelj za *Gnomea i Juliju*²², a Andersenova *Mala sirena* je upravo doživjela svoju hrvatsku premijeru. Sigurna sam da filmska industrija neće stati na tome i da će nas uskoro još neki klasik oduševiti na velikom platnu. Zato mislim da bi pitanje zapravo trebalo biti „Treba li djeci danas televizija?“ ili „Što će djeci televizija?“ Što će im medij koji ih čini pasivnim promatračima kad imaju kazalište koje ih angažira na toliko različitih načina i traži živu, obostranu komunikaciju s njima? U dječjoj je prirodi da se traži komunikacija i postavljaju pitanja, a kazalište im to omogućava, dok televizija ne.

²² Animirani film izdan 2011. godine.

Pojam *ekranizam* je nov u našoj kulturi, no mislim da je mali broj roditelja i odgojitelja koji za njega još nije čulo. Marincel (2022) navodi koliko je štetno izlaganje ekranima, osobito kod djece do 3. godine. Mozak bebe kod rođenja posjeduje već sve neurone ali je potrebna adekvatna stimulacija da se među njima stvori veza, poznata kao bijela tvar. Najplodnije razdoblje za stvaranje tih veza su prve tri godine djetetova života. Djeca uče kroz interakciju, koje nema prilikom korištenja ekrana bilo kojeg tipa. Autorica navodi suprotne, pozitivne učinke koje ima učenje sviranja instrumenta, bavljenje sportom ili čitanje knjige. Pitam se zašto ne spominje pravu suprotnost sadržaja s ekrana: kazalište!!! Tu je prava interakcija sa sličnim, ali živim sadržajem koji se nudi na ekranima. Ako spominjemo djecu do treće godine života onda bi trebali ozbiljnije razgovarati o njihovom izlaganju predstavama jer tako mala djeca će rjeđe učiti svirati instrument ili se zaista baviti sportom.

Razmišljajući o tome ima li rješenja za problem manjka financija zavirila sam u statistiku. Znajući da smo narod pušača konzultirala sam podatke koje je objavio Zavod za javno zdravstvo Dubrovačko-neretvanske županije: svaka treća osoba u Hrvatskoj je pušač, a tko puši kutiju cigareta dnevno, godišnje na to potroši od 813 do 1600 eura. Ulaznica za kazalište lutaka košta podjednako ili malo više od jedne kutije cigareta. Primjer, naravno, nije primjenjiv na socijalno ugrožene obitelji i nezaposlene roditelje te je isključivo plod lutanja misli autorice.

Koliko je snažan i nezamjenjiv utjecaj kazališta na razvoj djeteta mogu potvrditi i sami glumci. Glumica Teatra Poco Loco se osvrće na njihov projekt *Priča mi se priča* namijenjen predškolskom uzrastu. Riječ je o predstavama koje se izvode u ležernoj atmosferi, djeca sjede ili leže slobodno na tepihu između izvođača i potiče ih se da sudjeluju u izvedbi. Interakcija je osmišljena tako da se djecu poziva da ponavljaju s glumcima neku riječ koja je često vezana uz neki pokret ili da ritmično plješću uz glazbu. Predstava *Priča mi se priča* je okrenuta i ka improvizaciji. Izvođači tijekom predstave djeci postavljaju pitanja, a poznato je da su dječji odgovori nepredvidivi. Izvođači koriste te odgovore u izvedbi i na neki način dodatno ju prilagođavaju trenutnoj publici. „Djeca to jako vole, a roditelji još više.“ kaže Zrinka Kušević.

Već je spomenuta fraza koja je zaštitni znak Poco Loco Teatra: „Otključ, otključ, otključ“. To su magične riječi koje „otključavaju“ maštu. Roditelji često priznaju kako njihova djeca traže da se otključa mašta prije čitanja slikovnice.

Najdirljivija i vrlo značajna jest priča jedne majke čije dijete od 2,5 godine još nije govorilo. U *Pričaoni* postoji jedan dio u kojem se ponavlja neka riječ, npr. „... i onda se

penjala, penjala, penjala i...??” A djeca ponove “penjala” tako da svaka priča uključuje ponavljanje nekih riječi i pokreta. Dijete od 2,5 godine je nakon jedne takve predstave progovorilo.

8.1. Primjer kazališta danas

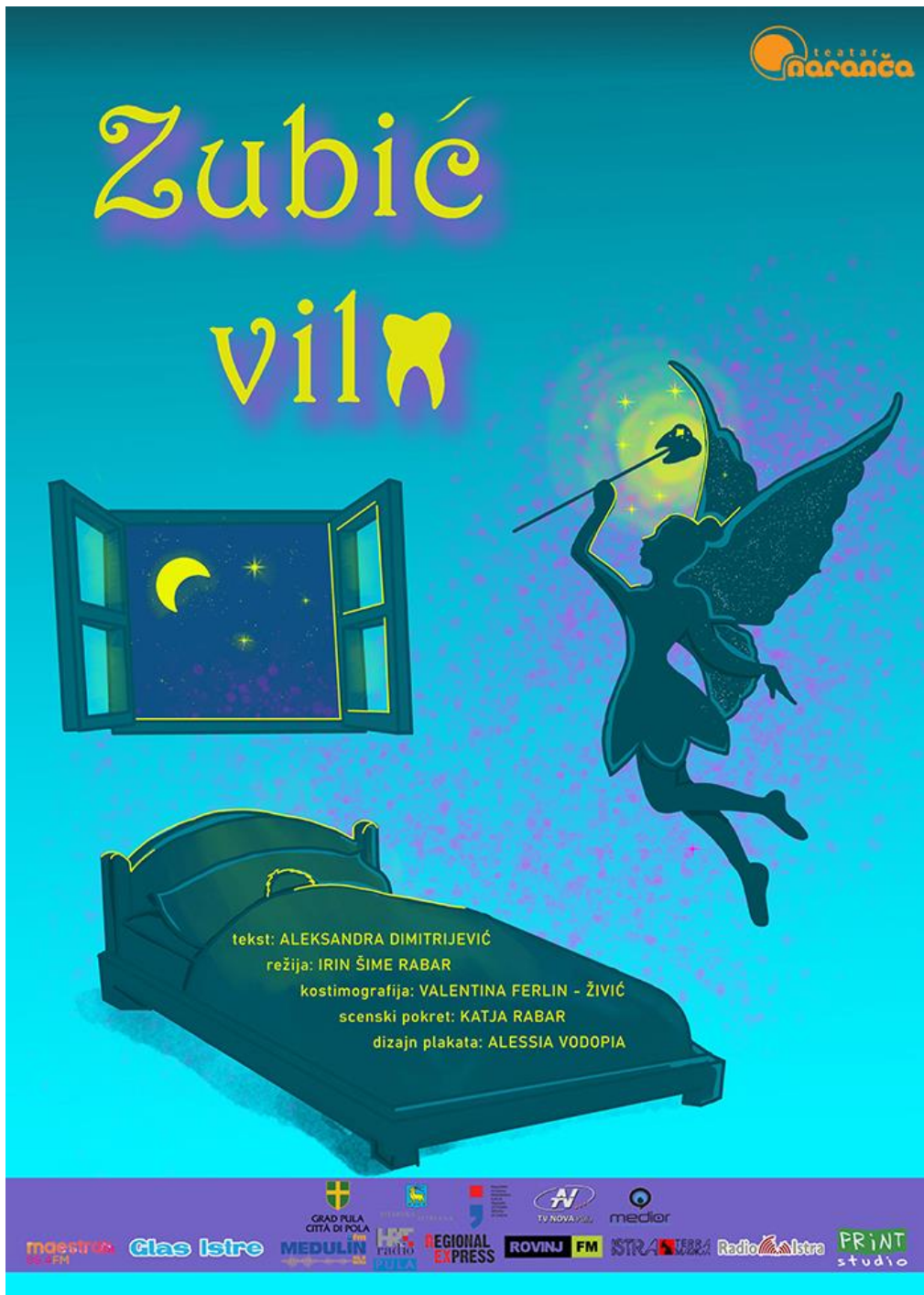
Već spomenuti Teatar Naranča nedavno je ponudio najmlađoj publici novi naslov: *Zubić vila*. Riječ je o predstavi odgojnog karaktera sa samo dva lika: Emili i Zubić vila. Kako doznajem u razgovoru s ravnateljem Teatra Majklom Mikolićem, trude se da sve njihove predstave budu didaktičkog karaktera jer vjeruju da je to važna komponenta kazališta za djecu. Od samog početka se trude ponuditi publici široki dijapazon tema i naslova kroz klasike i autorske edukativne predstave, a do sada su već postavili predstave o sigurnosti u prometu, važnosti zdrave prehrane, sortiranju otpada, ekološkoj osviještenosti, i druge. Sve naslove biraju u komunikaciji s publikom jer, kao neovisna scena, ovise o njihovom interesu za ponuđenu predstavu.

U gore spomenutoj predstavi Emili igra studentica mladolikog izgleda koja je već neko vrijeme dio njihovog glumačkog ansambla, a vilu utjelovljuje muškarac. Djeca su i u ovom slučaju to izvrsno prihvatila. Njima je to bilo slatko i simpatično. Kako Mikolić kaže „Nisu li u stvarnosti mnogi tate bili Zubić vile?“

U promišljanju o funkciji kazališta za djecu, ravnatelj ističe, osim edukativne uloge, njegovu važnost u razvoju mašte i kreativnosti, podržavanju djece na emotivnom planu, razvoju empatije... te naglašava da kazalište za djecu mora prije svega biti mjesto gdje će se djeca ugodno osjećati i izaći iz njega bogatija i s osjećajem sreće - jer je veća vjerojatnost da će se ponovo vratiti.

O predviđanju budućnosti kazališta nije bilo govora, ali smo se ipak kroz razgovor dotakli buduće publike. Ravnatelj priznaje da ni oni nemaju u ponudi predstave za djecu ispod 3 godine, iako ih i sada prate djeca od 2 godine i manje. Razlog tome su posebni uvjeti koje takav oblik kazališta zahtjeva, ali kaže da bi se u skoroj budućnosti, nakon dodatne edukacije u tom području, i takve predstave trebale naći na njihovom repertoaru.

Prilog 7: Plakat predstave Teatra Naranča



Izvor: <https://www.teatarnaranca.hr/zubic-vila/>

8.2. Budućnost kazališnog odgoja

Ako ćemo razmišljati o budućnosti kazališnog odgoja trebamo se upoznati s njegovom donedavnom primjenom u ustanovama za odgoj i obrazovanje. 1953. godine je u škole uvedeno Scensko stvaralaštvo kao slobodna aktivnost, a 1991. je Scenski odgoj uveden u niže razrede kao obavezna nastava. Učiteljima nije bilo osigurano

obrazovanje u tom području a fond sati određen planom bio je samo 4 sata godišnje. Nastavni plan iz 1995. godine sadržavao je Filmsku i televizijsku kulturu, a Scenski odgoj je ukinut. Dramski odgoj se pojavljivao samo kao dio nastave hrvatskog jezika, povremeno, kod interpretacije književnog djela ili obrade lektire (Škuflić-Horvat, 1995). Ovaj kratak pregled umjesto da nas čudi ili zabrinjava, trebao bi biti poticaj da se odgojitelji u ustanovama za rani i predškolski odgoj posebno posvete svim aspektima kazališnog odgoja. Likovi iz kazališne predstave, bilo da se ona odvija u profesionalnom kazalištu, u vrtiću ili da ju izvodi odgojitelj, su važni modeli prihvatljivog izražavanja emocija i potiču pozitivne emocije. Dijete će lakše uspostaviti kontakt s lutkom jer ju osjeća sebi bliskom. Ono se tada uči empatiji i prosocijalnom ponašanju. Čudesan svijet mašte je isto važan za djetetov razvoj jer je to svijet djetetu blizak, u kojem se ono osjeća sigurno i sretno. Igrajući se lutkom dijete može na drugačiji način izraziti svoje emocije i podijeliti ih sa drugima. Takvi i slični ekspresivni izrazi djeci omogućuju opuštanje i proradu potisnutih emocija. Proradom tih emocija može se izbjeći pojava agresivnog i ostalog nepoželjnog ponašanja poput problema sa spavanjem, jedenjem, mokrenjem u krevet... Dijete kroz interakciju s lutkom može dobiti podršku koja mu je toliko potrebna tijekom njegovog odrastanja, može steći spoznaje o povijesnim ličnostima, događajima u njegovom okruženju i prirodi... i to su samo neke od mnogih pozitivnih utjecaja na djetetov emocionalni i kognitivni razvoj. Kazališni odgoj je i prostor zabave, smijeha koji ne smiju izostati u djetetovoj svakodnevnici. Djeca vole humor, na njega dobro reaguju, prepoznaju ga, cijene i tako puno lakše uče.

Kako posjet kazalištu za djecu nije uvijek moguć, a posjete kazališnih družina vrtiću mogu biti rijetke, neophodno je da odgojitelj u preispitivanje svoje prakse uključi „poglavlje“ kazališnog odgoja u vrtiću kao interakciju njega i djece ili samostalnu aktivnost djeteta. No, može li to odgojitelj koji ne zna koliko takav odgoj doprinosi razvoju djeteta? Odgojitelji zaposleni u vrtićima imaju obavezu posvetiti određeni fond sati dodatnoj edukaciji. Većinom sami biraju u kojem će se području educirati i ne može se na to utjecati. Ono što se može napraviti jest povećati zahtjeve nad studentima studija za rani i predškolski odgoj i obrazovanje. Osim teorijskog istraživanja koje bi svaki student za sebe mogao napraviti da stekne uvid u važnost takvog odgoja, puno je upečatljivije praktično istraživanje gdje se mogu uvjeriti u uspjeh istoga. Na praksi sam saznala od mentorice da ona ne provodi glazbeni odgoj sa svojom skupinom jer nije baš sigurna u svoje sviranje, iako vidi da to djeci fali. Za sve je potrebna vježba, u

početku više, a kasnije manje. Isto vrijedi i za kazališni/scenski/dramski odgoj. Vjerujem da ima puno studenata koji su pod utjecajem moderne tehnologije i zanemaruju ili zaboravljaju postojanje kazališnog medija. Baš kako su ga zaboravili u nastavnom planu i programu 1995. godine. Kada bi svaki student imao obavezu izvesti ili osmisliti predstavu za svoju skupinu, doživio bi katarzu. Od straha hoće li zapamtiti tekst, hoće li dobro animirati lutke, hoće li se predstava djeci svidjeti, mogao bi otkriti da i on može biti lutkar. Ushit i zadovoljstvo izvođenja predstave otvorit će mu vrata u novi svijet, dječji svijet, gdje će se sa svojom publikom povezati na novom nivou. Suradnja publike i njihovi komentari tijekom predstave mogu odvesti studenta u improvizaciju za koju nije niti znao da je sposoban i podići mu samopouzdanje. Zabava i emocionalni naboj traju cijeli dan, a ponekad i duže. To je uspjeh koji može navoditi studenta, budućeg odgojitelja, da stane rame uz rame s djetetom. Kako u dramskoj igri s djecom nema riječi „neću“ i „ne mogu“, prema Vukonić-Žunič i Delaš (2006), budućí će odgojitelj shvatiti da isto vrijedi u njegovoj praksi i profesionalnom razvoju. Budućnost kazališnog odgoja je na svima nama, jer ta budućnost jest budućnost djece koju ćemo odgajati.

9. LITERATURA

- Alajbeg, J., Plahutar, A. (2014) Predstava za djecu – odgoj kroz zabavu. *Dijete, vrtić, obitelj*, broj 76, str. 9-11. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/234661> [22. 5. 2023.]
- Beyond Exclamation Media (2023). *The Influence of Theatre over Society*. Dostupno na: <https://beyondexclamation.com/the-influence-of-theatre-over-society/> [21. 5. 2023.]
- Čuljak, M. (2009) Što skriva sramežljivost. *Moj vrtić*. Broj 15, str. 72-75
Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/272318> [25. 5. 2023.]
- Džono Boban, A. (2003-2023) *Pušenje u brojkama*.
<https://www.zzjzdnz.hr/zdravlje/pusenje-i-zdravlje/pusenje-u-brojkama> [4. 6. 2023.]
- Gottman, dr. sc. J., DeClaire, J. (2022) *Kako odgojiti emocionalno inteligentno dijete*
Split: Harfa
- Gradsko kazalište lutaka – Rijeka. (2016). *Povijest Gradskog kazališta lutaka Rijeka*.
Dostupno na: <https://www.gkl-rijeka.hr/index.php/povijest-rijeckog-lutkarstva/> [21. 5. 2023.]
- Gruić, I. (2002) *Prolaz u zamišljeni svijet* Zagreb: Golden marketing
- Gruić, I. (2017) Kazalište za djecu i mlade. *Kazalište*. Vol XX, no. 69/70, str. 30-31
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021) *Kazalište*. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31016> [21. 5. 2023.]
- Ivon, H. (2010) *Dijete, odgojitelj i lutka*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Kazalište Trešnja. *Povijest: Kratka povijest malog kazališta koje je postalo veliko*.
Zagreb: Kazalište Trešnja. Dostupno na: <https://www.kazaliste-tresnja.hr/o-kazalistu/povijest/> [21. 5. 2023.]
- Krušić, V. (2018) *Kazalište i pedagogija*. Zagreb: Disput
- Lantieri, L. (2012) *Vježbe za razvoj emocionalne inteligencije*. Split: Harfa
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža (2021) Katarza. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30849> [1. 6. 2023.]
- Marincel, D. (2022) *Ekranizam*. Harfa.hr. Dostupno na: <https://harfa.hr/trudnoca-i-porod/ekranizam/> [4. 6. 2023.]
- Miljak, A. (1996) *Humanistički pristup teoriji i praksi predškolskog odgoja*, Model izvor,
Velika Gorica – Zagreb: Persona

- Nežić, A. (2018) *Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja*. Diplomski rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet. Dostupno na: <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A1389/datastream/PDF/view> [25. 5. 2023.]
- Pokrivka, V. (1991) *Dijete i scenska lutka*. Zagreb: Školska knjiga
- Renfro, N. (1982) *Discovering the super senses through Puppetsmime*. Austin: Nancy Renfro Studios
- Salovey, P. i Mayer, J. (1989) „Emotional intelligence,“ *Imagination, Cognition and Personality*. v. 9, no. 3, pp. 185-211. Dostupno na: http://gruberpeplab.com/3131/SaloveyMayer_1989_EmotionalIntelligence.pdf [25. 5. 2023.]
- Schneider, W. (1994) *O povijesti kazališta za djecu u Njemačkoj* iz: Cantar kazališta za djecu i mlade SR Njemačke. Stuttgart: Reclamov vodič kroz kazalište za djecu
- Schneider, W. (2002) *Kazalište za djecu*. Zagreb: Mala Scena
- Shapiro, dr L. E. (1997) *Kako razviti emocionalnu inteligenciju djeteta*. Zagreb: Mozaik knjiga
- Stenzel, V. (1995). *Igramo se kazališta*. Zagreb: Savez društava „Naša djeca“ Hrvatske
- Širola, M. (1943) Dječje kazalište. *Dječja umjetnost*, br. 2
- Taylor, D. (2023) *Why do Kids need Theatre?*. The Orlando REP. Dostupno na: <https://www.orlandorep.com/kids-need-theatre/> [22. 5. 2023.]
- Teatar Naranča (2023) *Teatar Naranča, Pula – O nama*. Dostupno na: <https://www.teatarnaranca.hr/o-nama/> [21. 5. 2023.]
- Vukonić-Žunič, J. i Delaš, B. (2006) *Lutkarski medij u školi*. Zagreb: Školska knjiga

PRILOZI

Prilog 1: Grčko kazalište

Prilog 2: Pčelica Maja GKI Rijeka

Prilog 3: Kazalište Trešnja

Prilog 4: Atmosfera tijekom predstave Teatra Poco Loco

Prilog 5: Pepeljuga, zle sestre i maćeha

Prilog 6: Dijete i lutka

SAŽETAK

Kazalište je kroz povijest imalo mnogo različitih uloga. Kultura odlaska u kazalište i gledanja predstava postoji još od antičke Grčke. I tada su postojale različite vrste predstava za različitu publiku, izuzev jedne: dječje publike. Kazalište za djecu i mlade je često bilo zanemarivano i marginalizirano te se na djecu gledalo kao na niže rangiranu, tek „buduću“ publiku. Danas znamo da kazalište i kazališni odgoj doprinose djetetovom razvoju u svim segmentima njegova bića, pa tako i razvoju emocionalne inteligencije. Kroz opis vrsta kazališta za djecu i njihove mogućnosti razmatraju se razlozi o tome zašto je djecu potrebno kazališno odgajati čak i danas kada imamo nebrojeno mnogo drugih sadržaja na dohvat ruke. Uloga i odgovornost koju odgojitelj ima u takvom odgoju je velika, nezamjenjiva i vrlo dragocjena. Kazališni odgoj može doprinijeti odgajanju generacija djece otvorena uma, samostalnih i kritičnih mislioca, empatičnih i samosvjesnih osoba kroz aktivnost koja je djeci najprirodnija: dječja igra.

Ključne riječi: kazalište, kazališni odgoj, emocionalna inteligencija, dijete, igra.

SUMMARY

Through the centuries theatre has played versatile roles. Theatrical culture and seeing plays began in Ancient Greece. Even then, there were different types of plays for different types of audiences, except for one: children's audience. Theater for children and young people was often ignored and marginalized, and children were seen as a lower-ranked, or "future" audience. Nowadays we are aware that theatre and theatrical education contribute to a child's development in all segments of his being, including the development of emotional intelligence. Through the description of types of theatre for children and their possibilities, the reasons why children need to be educated through theatrical plays are contemplated even today when we have countless other contents at our fingertips. The role and responsibility of the teachers in education

through theatre is profound, irreplaceable, and extremely valuable. Theater education can contribute to raising generations of open-minded children, independent and critical thinkers, empathic and self-aware people through the activity that is most natural to children: children's play.

Keywords: theatre, theatrical education, emotional intelligence, child, play.