

## **1.predavanje iz SCENSKE UMETNOSTI**

**Za prvu godinu Vaspitačkog smera i**

**Treću godinu Razredne nastave**

### **DRAMSKA KNJŽEVNOST ZA DECU**

Po čemu se drama za decu razlikuje od drame za odrasle, odnosno , koja je diferencijalna karakteristika dramske književnosti za decu? “To što je pisana za decu a ne za odrasle”, odgovor je koji deluje lakonski , ali je , u osnovi, tačan. Jer , upravo osobeni i visoki zahtevi koje “ mala “ publika postavlja pred stvaraoce drama njoj namenjenih i uslovljavaju specifičnost ove vrste dramske književnosti.

Pisanjedrame za decu zahteva ne samo duboko promišljanje deteta kao posebnog gledaoca, već i visoko razvijenu svest o ogromnoj odgovornosti koji nosi svaki stvaralac za decu.Pisac za decu mora da postavi dete u centar svojih umetničkih namera.To znači da dramski autori , pišući za decu , moraju voditi računa ne samo o perceptivnim i saznajnim mogućnostima dečje publike, već i o osobenosti njihovog psihičkog života i specifičnim duhovnim potrebama.Uskladiti sadržaj i stil svojih dela sa detetovim poimanjem i doživljavanjem sveta trebalo bi da bude kategorički imperativsvakog dramskog pisca za decu.

Šta to znači? Da drama za decu ne sme da bude ni kopija, ni umanjena, infantilizirana verzija drame za odrasle.Remi Rostano, jedan od najeminentnijih teoretičarai istoričara drame za decu u svom delu “Teatar za decu” kaže : “...deca nisu nezreli odrasli , već subjekti sa vlastitim ,specifičnim karakteristikama.” Po Rostanu deca se ne smeju podcenjivati, kao što se to najčešće radi , već im se moraju ponuditi dramska dela koja su ne samo dovoljno angažovana već i deluju istinito.Deca imaju nepogrešivo osećanje za socijalnu pravdu i veliku potrebu za njenim ispunjenjem, sa kojom se ne bi trebalo poigravati. Dramski tekstovi za

decu treba da se osmisle na takav način da privuku gledaoce, dotakavši najdublja svojstva njihove ličnosti, a bez ikakve namere da se aprioristički odnose na moral, obrazovanje ili estetiku.

Naravno, ne treba ni precenjivati dečije mogućnosti, usvajanja životnih načela. Način na koji funkcioniše um deteta i na koji dete usvaja realnost mora da bude polazišna tačka u stvaranju drame za decu. Proučavajući intelektualni razvoj deteta, Žan Pijaže je otkrio da interesovanje deteta, u svakom trenutku, zavise od sistema stečenih pojmova i afektivnih dispozicija, koji traže da dopune interesovanje u smeru njegove bolje ravnoteže. Detetove kognitivne sposobnosti moraju se uvažavati nesamo prilikom selekcije tema već i pozorišnih sredstava kojima se obraća dečijoj publici. Osoben doživljaj stvarnosti kao i dečije kognitivne (ne)mogućnosti neke stilske postupke, inače bazične za dramska dela namenjena odrasloj publici, čine nepoželjnim u književnosti za decu. To su, u prvom redu persiflaža, ironija, borleska, satira i alegorija.

Pošto dete svoju imitaciju i stvaralačku sposobnost ostvaruje igrajući se i pošto kroz igru dete upoznaje svet i usvaja genetske resurse i način uslovnog razmišljanja, stiče svest i saznanje o sebi, struktura dečije igre trebalo bi da bude bazična u dramskom stvaralaštvu za decu. Na princip, dečije igre kao polazišta drame za decu, ukazao je još početkom 20. Veka, jedan od utemeljivača pozorišne režije Adolf Apija: "Cilj dramske umetnosti za decu je spontanost, ostvarenost u radosti igre". Princip animizma, prisutan ne samo u dečijoj igri, već i u celokupnom životu deteta, takođe bi trebalo da bude prisutan u dramskim delima za decu. (animizam je urođeni dar svakog deteta, koje ga manifestuje darivajući život ne samo igračkama, već i svim predmetima koji ga okružuju.)

Pisanje drama za decu podrazumeva odlično poznavanje senzibiliteta modernog deteta, većinom urbanog, i svih problema, strepnji istraživanja sa kojima se ono danas suočava. Dramski autor treba da bude i razvojni psiholog, odnosno, da bude sposoban da veoma precizno odredi za koji uzrast dečije populacije piše i koje su to razvojne potrebe koje se na tom uzrastu moraju ispoštovati.

Pošto je uzrasni dijapazon dečije publike izuzetno širok, dramsko delo njoj namenjeno treba da bude veoma precizno adresirano. Adresiranost drame za decu

pri tome se ne javlja kao ograničavajući faktor koji nepovoljno utiče na njenu strukturu, kao neophodan činilac pravilnog mentalnog razvoja deteta. O tome govori i vrstan poznavalac pozorišta za decu, Natalija Sac :” Logika zakonomerno razvijajuće radnje, neophodnost savlađivanja neizbežnih teškoća i iznenađenja od lica koja deluju, posebno, dobro utiču na razvoj logičkog mišljenja, kao i sposobnost saznavanja života mlade publike.” Pravilna adresiranost drame i pozorišta za decu, bila je predmet posebne brige u istočnoevropskim socijalističkim zemljama, pri čemu se često išlo u krajnost : tako je jedan od najboljih lutkara 20. Veka , Sergej Obrascov, tvrdio da deca pre pete godine uopšte ne treba da idu u pozorište!

Poštovanje uzrastnog kriterijuma i kriterijum usvojivosti u dramskom stvaralaštvu za decu ne predstavlja nikakav problem ni vaspitačima , ni učiteljima ni ostalim dramskim pedagogima. Niko bolje od njih ne poznaje autentične dečje potrebe i recepcijske i kognitivnemogućnosti deteta na određenom razvojnom stadijumu. Na žalost sa njima se , u tom pogledu, ne mogu ni porediti „profesionalni „dramski pisci za decu , koje kao da svet njihove “male“ publike , , njena osećanja, težnje i mišljenja uopšte ne zanimaju. Možda je jedan od razloga za takvu nebrigu, strah “ozbiljnih“ književnika da će tematska ograničenja i specifični zahtevi dramaturgije za decu sputati njihovu kreativnost i onemogućiti ih da stvore umetničko delo. Takva bojazan je , naravno, bezrazložna jer je , navodna simplificiranost drame za decu samo prividna, samo na površinskom nivou. Dramska književnost za decu je polisemična kao i svako umetničko delo, i njena stvarna vrednost za dete izvir upravo iz dubinskih slojeva njene značinske strukture. Ma taj način i drama za decu ispunjava primarnu funkciju književnosti za decu a koja se sastoji u stvaranju mogućnosti za pristup dubljem smislu života. U pitanju je tanano sugerisanje stvarnog smisla života , koji , u stvari, jedino i zanima dete. Na taj način usvojeni životni smisao ostaje kao trajna vrednost zapleten u detetovom nesvesnom, marljivo “radeći “za dete sve dok ono ne odraste. Zato se postavlja pitanje i dubljg smisla života i književne strukture koja ga može na najbolji način sugerisati. Može li se , u tu svrhu, drama za decu osloniti na neku stariju književnu vrstu, čije je milenijumsko postojanje možda dokaz da uspešno obavlja tu funkciju?

## BAJKA KAO OPTIMALAN SEMANTIČKI MODEL DRAME ZA DECU

Bajka je za razliku od drugih književnih vrsta, izuzetno dramatična, jer „uvek je tu neki sukob u pitanju, neka borba između dobra i zla, između pravde i nepravde, između visprenosti duha i njegove ograničenosti. Štaviše, i tok radnje ima dramsku liniju, jer u njemu možemo prepoznati : uvodni deo – ekspoziciju, zaplet, uspon radnje, kulminaciju i rasplet. Ako tome dodamo da u njima nema zastoja, prekida usled digresija, meditacija, apstrakcija, nego sve teče neprekidno u živim slikama koje traže neposrednu vizualizaciju, onda se može videti da je u njima sadržana bogata scenska građa.“

Međutim, i pored svih sličnosti sa dramskom strukturom, formalna obeležja narodne bajke kao književnog žanra ne čine je optimalnim modelom za dramu za decu. Pravi razlog zbog koga je narodna bajka idealan uzor nesamo ovevrste književnosti za decu već i književnosti za decu uopšte, nalazi se u njenoj značenjskoj strukturi, odnosno, bajka poseduje takve semantičke vrednosti koje treba da sadrži svako književno delo namenjeno deci.

Bruno Betelhajm , neprevaziđeni poznavalac značenja bajki , naziva ih bukvarom iz kog dete uči da čita svoj um , služeći se pritome jezikom slika, jednim koji mu omogućava poimanje pre nego što postigne intelektualnu zrelost. Po Betelhajmu, bajka je ne samo potrebna već i neophodna detetu, zato što mu pruža nadu u uspešno odrastanje i srećnu budućnost i zato što jača njegovo samopouzdanje i veru da će iz hvatanja u koštac sa životom sigurno izaći kao pobednik.

Kako bajka postiže tu čaroliju, čarobnim štapićem ili...? Tako što detetu sugeriše slike junaka bajke ( a koji , zbog svojih izuzetnih osobina , predstavlja optimalan identifikacioni model za dete ) koji sasvim sam odlazi u svet i , iako u početku nije upućen u konačnu svrhu stvari, uspeva da sebi nađe bezbedno mesto u svetu. obraćajući se detetu putem jednostavnih slika, bajka se ustvari, neposredno obraća njegovom nesvesnom koje se njima jedino može objasniti. Dete tako dobija ekskluzivnu mogućnost da , promišljajući i fantazirajući o

elementima bajke, sadržinu nesvesnog uklapa u svesne fantazije i bavi se njome bez imalo straha da će mu ona dopreti do svesti ( jer bajka uvek jamči srećan kraj ). Sve vreme zabavljajući dete , bajka mu pomaže da razvrsta svoja složena osećanja, uprosti sve situacije i jasno crta likove, eliminiše detalje koji nisu izuzetno važni i ostvari polarizaciju koja, inače, dominira duhom deteta. Jedino bajka odgovara na najskrivenije detetove strepnje i najdublje težnje, jedino ona uvažava svu ozbiljnost detetovih teškoća i ukazuje na prava rešenja problema koji ga uznemiravaju polazeći upravo od tačke na kojoj se dete nalazi u razvoju svog psihološkog i emocionalnog bića , bajka sarađuje sa svim aspektima detetove ličnosti. A pošto jedino tvrdnje koje su razumljive u okviru već usvojenog znanja i emocionalnih preokupacija deteta, imaju za njega ubedljivost , dete bajci bespogovorno veruje. Isto tako, dete u potpunosti prihvata modele ponašanja koje mu bajka nudi, jer u njoj se tanano i samoimplicitno ukazuje na prednosti moralnog ponašanja , odnosno , bajka moralno vaspitava predočavajući da se zlo ne isplati. Bajka ne negira postojanje i snagu zla u svetu, ona nikada ne zavarava svoog recipijenta da je život lak i da će sreća doći sama po sebi ( iako se , u svakodnevnom životu, često tako tumači) . Junaci bajki prolaze kroz mnoga iskušenja i patnje, oni moraju, da reše mnoge teškoće i pokažu izuzetne vrline da bi došli do svoje “princeze“ . ( „ recept“ bajke za srećan život u mnogome odgovara onom koji nudi osnivač psihoanalize, Sigmund Frojd , čovek jedino hrabrom i upornom borbom protiv onoga što izgleda kao ogromna premoć, može da izvuče smisao iz svog postojanja )

Međutim, usvajanje bajke kao semantičkog modela i poštovanja ostalih specifičnosti književnog stvaranja za decu kada je u pitanju drama, kao poseban književni rod, nije dovoljno za njeno uspešno ostvarenje. Za dramsku književnost za decu, kao i za dramu uopšte , važe Hegelove reči : „ ... dabi se celo umetničko delo izrazilo u pravoj živosti, ono zahteva potpuno scensko izvođenje dramskog umetničkog dela.“ Znači , potpuni izraz i može se reći, smisao svog postojanja drama za decu ostvaruje tek u POZORIŠTU , tako da je potrebno odrediti i taj fenomen. Utvrđivanje geneze pojma pozorišta ili teatra , vodi u daleku prošlost i staru Grčku, kolevku evropske civilizacije i pozorišta. Sama reč „ teatar“ potiče od starogrčke reči *theamai* , što znači “ gledati “ predstavu ?). Šta se gleda u

pozorištu? Sve što postoji ili...? Samo ono zaista bitno, „ kvintesecija života“, kako bi rekao Čehov. Upravu tu „ kvintesecijalnost“ , bolje od svih drugih oblika pozorišta, može da predstavi POZORIŠTE LUTAKA. Zašto? Koja je to specifičnost pozorišta lutaka ? Odnosno, diferencijalna karakteristika u odnosu na dramsko pozorište ili pozorište „ živog glumca“ , koja mu to omogućava ? Već i najjednostavnije određenje lutkarskog pozorišta, kao umetnosti pozorišta koju odlikuje i razlikuje od „ živog“ pozorišta činjenica da je glumac zamenjen lutkom, blisko udruženim sa lutkom, ukazuje na pozorišnu lutku kao diferencijalnu karakteristiku lutkarskog pozorišta.....