

Ivana S. Ignjatov Popović  
Visoka škola strukovnih studija  
za obrazovanje vaspitača  
Novi Sad

УДК 37.036-053.2  
316.774:004]:159.9

## DRAMSKA UMETNOST U DEČJEM UČENJU I RAZVOJU KAO ALTERNATIVA ELEKTRONSKIM MEDIJIMA

*Apstrakt:* Poznato je da deca stiču najviše veština i osnovnih znanja do dvanaeste godine života. Vreme u kome živimo, kada elektronski mediji zauzimaju primat u životu čoveka, donosi sa sobom problem otuđenosti pojedinca, a kod dece (zbog izloženosti nasilnim sadržajima kojima obiluju kako crtani filmovi, tako i video-igrice) manjak empatije i kreativnosti, ali i ozbiljan problem pri razvoju motorike. Ako znamo da deca najlakše uče kroz igru, dramska umetnost se pojavljuje kao jedno od dobrih rešenja za prevazilaženje spomenutih problema. Spajanjem igre i umetnosti kroz dramu, deci stvaramo polje na kome mogu da eksperimentišu i koriste maštu na putu do ostvarenja cilja – konačne predstave. Nebitno je koji oblik dramske umetnosti deca koriste u svojoj igri – i klasična i lutkarska predstava podstiču razvoj estetskih osećanja, emocija, empatije, kritičkog rasuđivanja, ali su odlični i za razvoj fine motorike i koordinacije pokreta. Pored ovoga – rad na predstavi podstiče timski duh unutar grupe, ali i samopouzdanje pojedinca (deteta).

*Ključne reči:* deca, drama, učenje, igra, psihomotorni razvoj.

„Pozorište može publiku da natera na suze ili smeh,  
da uzbudi maštu, da nas 'izvuče iz nas samih' u jedan širi,  
zajednički doživljaj.” (Harvud)

„... još uvek verujem da je pravo na igru osnovno za ljudsku psihu  
te da će ljudi nastaviti da stvaraju pozorište iz potrebe da razumeju bolje  
i menjaju svoje svetove.” (Prentki)

Zabrinjavajuć je odnos (nezainteresovanost) naučne zajednice, ali i društva uopšte, prema dečijem učenju i razvoju. Ova se opaska prvenstveno odnosi na one koji nemaju direktnog kontakta s problematikom predškolskog i obrazovanja u nižim razredima osnovne škole. Primetna je tendencija da se ovaj period obrazovanja smatra manje bitnim od onog koji dolazi kasnije.<sup>1</sup> Zaboravlja se činjenica da, ukoliko postavimo zdrave osnove u najranijem periodu, možemo izbeći

<sup>1</sup> Što donekle utiče i na to da se često za profesiju vaspitača ili učitelja opredeljuju oni pojedinci koji bi se, možda, bolje istakli u nekoj drugoj profesiji.

mnoge probleme koji se javljaju tokom odrastanja nekih pojedinaca, a приметни су у њиховом односу према врšnjacima, али и околини уопште. Става смо да корен многих проблема лежи управо у неадекватном односу друштва према најранијем учењу (менталном и физичком развоју појединца), а што се све манифестује кроз деције понашање – како у најранијем узрасту, тако и у каснијем животном добу.

Деца данас одрастају уз електронске медије, занемарујући писану реч (песме и прозу), али и позориште. То умногосте утиче на развој креативности, етике, емпатије, али и укуса. Ово је наглашено јер се кроз писану реч отвара непознати свет под чијим утицајем, а на основу сопствене креативности и имажинације, појединац самостално ствара слике, док је у позоришту остварена жива веза између пошљаоца поруке (глумца) и примаоца (гледаоца) – што значи да се ствара топла, људска интеракција.<sup>2</sup> С друге стране, електронски медији продукују већ готову слику, увлачећи особу у испродуковану илузију. Осим илузије коју за појединца ствара неко други (што га неминовно отупљује, јер му је ускраћен подстицај да самостално креира), проблем је и у томе што се секвенце брзо сменјују што, првенствено код данашње деце али и код одраслих, доводи до попуштања пажње, јер су навикнути на брзу промену слика. Управо та брзина промене и неизграђен критички суд доводе до тога да свака информација поприма облик сензације.

Сензационализам је постао насушни хлеб просечног (мало)грађанина, али, на жалост, од њега нису спасена ни деца. Непостојање критичког расуђивања или његова недovoljna изграђеност доводе до асимилације појединца у гомилу. Управо то гомиланје доводи до лажног осећаја јаћине и експанзије егoизма, при чему се емпатија потискује и занемарује, а свако одударање од гомиле води, у најбољем случају, изопштаванју. О моћи гомиле (руље) говорио је и К. Г. Јунг (Carl Gustav Jung):

„Kada se mnogi ljudi sastanu i ujedine u jednom zajedničkom stanju duše, iz grupe nastaje ukupna duša, koja stoji ispod nivoa pojedinca. Kada je grupa veoma velika, nastaje neka vrsta zajedničke životinjske duše. Neizbežno je da se psihologija gomilanja ljudi snižava do psihologije rulje. Potrebno je da se samo nešto desi, jedan predlog, koji cela masa preuzima, pa da čovek učestvuje i onda kada je predlog nemoralan. U masi se ne oseća nikakva odgovornost. Ali takođe ni bilo kakav strah” (Jung 2003: 131).

---

<sup>2</sup> Креативно ослобађање појединца и освећивање његове личности и самосвојности уз „употребу” литературе и драмског израза на леп начин је приказано у филму *Друштво мртвих песника* (*Dead Poets Society*, 1989) Питера Вира (Peter Weir).

Овде ћемо направити дигресију и споменути филм новјег датума *На дистанци* (*Detachment*, 2011) Тонија Кеја (Tony Kaye) који (за разлику од *Друштва мртвих песника*, филма који пружа романтичарски осврт на образовање и наставнички позив) представља сурово и реално данашње стање у образовању, подвлачећи чињеницу да савремено друштво без емпатије нема више потребу за духовношћу и знанјем, а сам васпитачки и наставнички позив се обесмишљава.



U savremenim rečnicima pod pojmom 'senzacionalizam' uglavnom se navode informacije koje su na šokantan ili uzbudljiv način prenele novine, televizija itd. (obično se koristi kao jeftin trik za povećanje prodaje tiraža ili gledanosti emisije). Međutim, ako izuzmemo medije koje danas poznajemo i pod senzacionalizam podvedemo sve predstavljeno što konzumenta šokira, uzbuđuje ili iznenađuje, doći ćemo do zaključka da naše vreme ni po čemu ne odskaje od nekog drugog u istoriji, jedino se mediji ispoljavanja senzacionalizma razlikuju. Primere za iznetu tvrdnju možemo pronaći u knjizi G. R. Tamarina *Teorija groteske*. Naime, u njoj Tamarin iznosi zanimljiv stav da „nikada plač nije izraz tako intenzivnog bola, razornog potresa, kao smeh” (Tamarin 1962: 118). Svoju tvrdnju on ilustruje žrvovanjem boga-totema koje u primitivnoj zajednici prati okupljena gomila, koja iskrivljenom grimasom (on je naziva „zarazni smeh”) imitira bolne grimase totem žrtve koja umire u strašnim mukama. Nastavljajući obrazlaganje porekla zaraznog smeha (mi ga možemo podvesti pod asimilovanje pojedinaca u rulju), Tamarin zaključuje da posmatranje jezivih prizora deluje tragično tek na intelektualno-etički razvijenog čoveka, a ne na primitivca u kojem prevladavaju surovi, gotovo animalni nagoni uživanja u mučenju, ekstaza sadističke sladostrasti učestvovanja u ubistvu. Upravo tragove te „krvave religiozne svečanosti”, tokom koje je totem (u isto vreme i svet i proklet, božanstvo koje rulja obožava, ali ga se i plaši i mrzi ga) ubijen, a često i divljački raskomadani i pojedeni, Tamarin vidi i u hrišćanskom pogubljenju božjeg sina (čije se telo i krv primaju tokom pričešća), ali i u karnevalima koji su prethodili ili sledili dugom odricanju i postu, kada se narod predavao raskalašnom, divljem veselju. Dodajmo da slede kroz vekove primeri gladijatorskih borbi u arena, javna spaljivanja na lomačama (jeretika, veštica, naučnika...) ili giljotiniranja na trgovima – sve sa ciljem da bi se rulja ili zadovoljila ili zaplašila. Osim ovoga, za široke narodne mase bila je namenjena i najniža komika prepuna vulgarnosti, falusnih simbola i tuča, upražnjavana po trgovima u obliku „uličnog teatra”. U svemu do sada navedenom izdvaja se samo zlatno doba atinske kulture tokom V veka pre nove ere – uobičajeno kroz izuzetna dramska dela (Eshila, Sofokla, Euripida – kao pisaca tragedija i Aristofana kao pisca komedija), ali i ono je trajalo samo toliko koliko je Atina imala materijalnu prevlast u odnosu na ostale grčke gradove-države.

Gledanja svih navedenih, senzacionalističkih događaja nisu bila pošteđena deca. Tek s nastupanjem XVIII veka, tačnije njegovom sredinom, počinje se drugačije gledati na dete, prvenstveno zbog učvršćivanja srednjeg (građanskog) staleža, ali i pod uticajem novih obrazovnih teorija i poboljšavanjem izdavačke delatnosti. U drugoj polovini XVIII veka, kako navodi M. O. Grinbi (Matthew Orville Grenby) u svom tekstu *Poreklo dečje književnosti*, po prvi put je bilo moguće da autori žive od pisanja isključivo za decu i da budu prepoznatljivi po tome. Do

pojave dramskog teksta pisanog za decu i njegovog izvođenja na sceni proći će još sto godina. Tek polovinom XIX veka pojavljuju se prve predstave pisane isključivo za decu, oslobođene grubosti i vulgarnosti prisutnih u predstavama namenjenim odraslima. Neposredno pre toga, prvenstveno u Engleskoj, menja se stav o eksploataciji dece u tekstilnoj industriji, pa je donet Zakon o fabrikama (1833)<sup>3</sup> u kome je naznačeno da fabrike koje se bave proizvodnjom tekstila moraju obezbediti svojim radnicima mlađim od trinaest godina dva sata obrazovanja dnevno. Napomenimo da je početkom XIX veka formalno obrazovanje imala samo manjina i to uglavnom iz bogate vladajuće klase. Tek krajem XIX veka ustanovljeno je da deca moraju ići u školu umesto na posao.

Upravo u poslednje dve decenije XIX veka, profesori i nastavnici u industrijski razvijenim zemljama (Amerika i Zapadna Evropa), shvatajući sve dobre, ali i loše strane ubrzane industrijalizacije, počinju govoriti o drami kao idealnom mediju koji donosi duhovno isceljenje i humanizaciju društva ogrezlog u industrijalizaciji. Tada se počinje pričati i o primenjivanju drame u obrazovanju i isticati drama kao instrument za moralni razvoj deteta i njegovo upućivanje u demokratske vrednosti (opširnije u: Gallagher et al. 2016).

\* \* \*

Kao što je prelaz iz XVIII u XIX vek doneo industrijalizaciju, tako je prelazak iz XX u XXI vek doneo tehnologizaciju društva – što je dovelo do lake i brze dostupnosti mnoštva informacija, ali i lake dostupnosti pojedinca sadržajima koji utiču na njegov intelektualno-etički razvoj – projektujući iluziju življenja i neprijetno diktirajući način razmišljanja. Napomenimo da se sve ovo javlja kao ozbiljan globalni problem.

Jedan od načina suprotstavljanja ovom problemu jeste pružiti detetu alternativu od najranijeg uzrasta, omogućiti mu da sagleda i da nauči da postoje i drugi i drugačiji sistemi delovanja od onih koji se „serviraju”, prvenstveno preko elektronskih medija. Dramska umetnost jeste jedna od alternativa. Edvard Bond (Edward Bond), engleski dramski pisac, ističe da drama nije zabava – srce drame je beskompromisni vapaj za ljudskošću.

Upotrebljavajući dramu u dečjem učenju, uključujući decu u proces stvaranja predstave ili samo koristeći taj oblik kao igru – omogućavamo im da dođu do samospoznaje, ali i da upoznaju svet oko sebe i svoju poziciju u njemu. To je ujedno i način na koji se oni osposobljavaju da prihvataju odgovornost za svoje postupke. Ovo ima korene u antičkoj Grčkoj, gde su postavljene osnove demokratije i teatra kao mesta na kome čovek spoznaje sebe. Teatar je ostao još jedino mesto gde postoji živa interakcija među ljudima (glumcima i gledaocima). Svet sa scene postaje svet publike.

<sup>3</sup> Zanimljiva je činjenica da je Britanska imperija ukinula ropstvo 1833/4. godine.

Promišljajući ulogu dramske igre uopšte, poznati britanski dramaturg Ronald Harvud istakao je da čovek u pozorištu

„izvodi i zabavlja druge, pravi se važan i zabavlja sebe, a opet – ono je jedan od najmoćnijih instrumenata za istraživanje i pokušaj da shvati samog sebe, svet u kome živi, i svoje mesto u tom svetu” (Harvud 1998: 15).

Dakle, svaka pozorišna predstava jeste oblik igre. A ako pokušamo da spoznamo kada se prvi put čovek počinje igrati, dolazimo do njegovog najranijeg perioda. Prvi oblik dečjeg komuniciranja sa spoljašnjim svetom i sa samim sobom jeste upravo igra. Kroz igru dete angažuje sve svoje mogućnosti. Igrajući se ono istražuje, otkriva i upoznaje svet oko sebe, komunicira i rešava eventualne probleme. Zbog toga igra ima „specifičnu ulogu u humanoј ontogenezi” (Duran 2003: 23). A ako igri damo ozbiljniji oblik, ona postaje dramska igra koju možemo smatrati odrazom

„cjelokupnog ljudskog repertoara za prijenos poruka: riječi, gestikulacije, izraza lica, držanja tijela, brzog, teškog i lakog disanja, stiliziranih pokreta, propisane šutnje itd. [...] možemo reći da ovde susrećemo spoj verbalnih i neverbalnih simboličkih radnji” (Duran 2003: 127).

Dramska umetnost pruža detetu mogućnost ostvarivanja dramske igre zasnovane na ideji – ispričati/prikazati priču (već postojeću ili osmišljenu za određeno izvođenje). Upravo zbog aktiviranja kako mentalnih tako i fizičkih funkcija deteta, dramska igra se pojavljuje kao složena, multifunkcionalna aktivnost. Kroz ovaj tip igre angažuju se motoričke, senzorne, afektivne, socijalne, kognitivne i konativne mogućnosti deteta.

Ono što još moramo podvući jeste sama priroda glume i uživanja u ulogu. Dakle, drama u pojedincu koji je uključen u proces stvaranja predstave razvija pojam o dva nivoa – simboličkom i realnom. Upravo uživanje u neku ulogu, hipotetičko proživljavanje nečijih osećanja, reakcija, stavova daje deci mogućnost da razumeju ponašanje drugih. Učeći kako da rade i donose odluke simbolički (u dramskom ostvarenju), osposobljavaju se da to isto rade i u stvarnom životu.

„Stavljajući decu u pozicije određenih likova, pružamo im mogućnost da postanu svesniji kompleksnosti nekih situacija i odnosa među ljudima, da počnu da postavljaju pitanja i savlađuju predrasude” (McGregor et al. 1991: 31).

Osim razvijanja društvenih odnosa, dramska umetnost je na prvom mestu umetnost reči i izgovorenog. No, pored razvoja jezika, kroz dramu se razvija i osećaj za intonaciju izgovorenog. Odnosno – razvija se osećaj za glasovno

nijansiranje pri ekspresiji osećanja i stavova, što se kroz praksu pokazalo kao bitan činilac pri skretanju pažnje na ono što se govorom želi istaći.

\* \* \*

Pored verbalnog izražavanja svojih stavova kroz dramu, dete postaje svesnije svojih fizičkih sposobnosti i uči kako da ih kontroliše i upotrebljava u neverbalnoj komunikaciji. Postepenim savladavanjem pokreta dete stiče samopouzdanje i postaje samostalnije. Fizički aspekt ličnosti posebno se razvija animiranjem različitih scenskih lutaka, što kod deteta razvija spoznaju funkcionisanja različitih sklopova mišića u njegovom telu, ali ga postepeno uvodi i u ovladavanje istim. S druge strane, dete se upućuje u prostorne odnose – položaj pojedinca i lutke u prostoru koji ih okružuje.

Edi Majaron u svojoj knjizi *Vera u lutku* naglašava da igre pokreta (npr. igre loptom ili igre u vodi) često kod vršnjaka izazivaju takmičarski duh, što kod neke dece može izazvati stres i sumnju u sebe zbog eventualnog neuspeha. S druge strane, animiranje scenske lutke kod dece podstiče kreativnost i timski duh, jer svi imaju isti cilj – izvesti predstavu.

„Za pedagoga je značajna činjenica ta što suština lutkarske animacije zahteva od lutkara da svoj ego pogledom, dodirom i pokretom 'preseli' u predmet – lutku. Na taj način pažnju gledaoca preusmerava od egocentrične ose 'glumca' na predmet, koji je izvan te ose, i 'lutkara' nenamerno postavlja u drugi plan gledaočeve pažnje. Time smo postigli dve stvari: uzdržanoj deci smo omogućili saradnju, a 'važnima' smo oduzeli nešto od njihove važnosti, jer u prvi plan mora da stupi lutka, a ne njen animator” (Majaron 2014: 173).

Kada je reč o fizičkom razvoju deteta, lutkarska, kao i klasična predstava pokreće kod deteta – animatora lutke ili glumca – veliki broj mišića u telu. Od upotrebe najjednostavnijih lutaka na prstićima, preko mimičkih lutaka (najjednostavnije lutke napravljene od kartonske kese ili čarape) i ginjola, te lutaka na štapovima, plošnih lutaka za pozorište senki i marioneta – deca aktiviraju mišiće i zglobove, od prstiju (pri čemu se razvija fina motorika) pa preko ramenog pojasa, ali i celog tela. Uz marionetu dete savladava i koordinaciju kretanja tela zahvaljujući šetnji uz lutku.

Ginjol lutke, kao i lutke na štapu ili plošne lutke za pozorište senki, kod kojih dete-animator stoji iza paravana ili platna, pogodne su za oslobađanje dece koja imaju problem pri istupanju pred većim auditorijumom, ali i one koja imaju problem sa govorom, jer ih upravo ta prepreka između njih i publike primorava da se trude da pravilno artikulišu izgovoreno kako bi rečeno bilo razumljivo. Pri izradi lutaka, značajno i podsticajno je da dete samo stvori lutku. Na taj način ona

postaje samo njegova – zamišljena dečijom maštom, stvorena dečjom rukom i oživljena dečjom energijom i osećanjima, lutka dobija posebnu vrednost za mladog animatora. Samostalnom izradom lutke dete razvija samopouzdanje, jer mu je poveren ozbiljan zadatak izrade nekog lika. Svako dete koje je samo izradilo lutku biće svesno koliko je truda uložilo u njeno oblikovanje. Na taj način ono će biti spremnije da prihvati i poštuje kreativnost svojih vršnjaka, a da ne obraća isključivo pažnju na „lepotu” određene lutke. Dakle, lutka nema samo estetsku vrednost, već i emotivnu.

Sama izrada lutke kod deteta razvija motoriku, ali je i idealan podstrek za razvoj kreativnosti. Osim manuelnih veština, kod deteta se razvija osećaj za oblik (da li je nešto okruglo, ovalno, šiljato, kockasto...), boju (izražavanje emocija kroz upotrebu toplih i hladnih boja), materijal (mekano, tvrdo, glatko, šuštavo...).

\* \* \*

Kada je reč o klasičnoj predstavi (upotrebili smo ovaj termin za predstavu u kojoj se deca pojavljuju na sceni – igraju uloge „uživo”), Edi Majaron ističe da je kod ovakvog oblika dramskog uobličjenja u prvom planu ego glumca, jer nema lutke kojoj taj ego mora biti podređen. Zbog toga, smatra on, klasična predstava pogoduje deci koja imaju izraženu potrebu da budu glavna, vođe grupe, a potiskuju se deca koja su povučeniija.

U realizaciji klasične predstave presudna je uloga vaspitača koji bi trebalo da proceni ko je sposoban za određenu ulogu i da podstakne povučeniju decu da se izraze na sceni i daju predstavi svoj doprinos. Pri odabiru glumca, vaspitač ne sme da se postavi kao osoba koja primorava dete da nešto odglumi. Mada, u većini slučajeva, deca će ipak želeti da se pojave na sceni prvenstveno zbog osećaja da će ostvariti specifičan odnos s publikom, bilo da su to vršnjaci ili roditelji. Sam čin izvođenja veliki je doživljaj za mlade glumce.

Kada je reč o fizičkom razvoju, klasična predstava je idealna za poimanje prostornih odnosa, razvoj pokreta, gestikulaciju i mimiku koje – za razliku od lutkarske predstave, u ovom obliku predstave dolaze do punog izražaja. Na taj način deca ovladavaju veštinama neverbalne komunikacije.

\* \* \*

Svi oblici dramske umetnosti podstiču dečiju kreativnost. Nije bitno da li je za predstavu odabran neki već poznati tekst, ili su ga deca sama osmislila za svoju predstavu, oni kroz sam taj proces razvijaju govor, bogate rečnik, ali i razvijaju osećaj za gestovno i mimičko izražavanje. Dakle – kroz dramsku umetnost deca usvajaju i razvijaju jezik verbalne i neverbalne komunikacije. Omogućava se učenje i podučavanje estetike, ali i etike – jer se kroz dramsku igru prihvataju uočene



različitosti, razvija se moć tumačenja i vrednovanja onoga što je viđeno. Korist dramskih izvođenja za razvoj motoričke sposobnosti kod dece je izvesna, ali ono što je najbitnije jeste razvoj empatije i kolektivnog duha (društvene saradnje), jer predstave nema bez zajedničkog zalaganja svih njenih učesnika. A u tom kolektivu svaki pojedinac je bitan, pa se ujedno razvija i samopouzdanje pojedinca.

Od svega navedenog, posebno treba istaći moć dramske umetnosti za razvoj kreativnosti i osveščivanja pojedinca. U procesu stvaranja predstave aktiviraju se intelektualni potencijali pojedinca – razmišljanje i mašta. I dok danas svi oblici elektronskih medija pružaju određenu gotovu sliku, dramska umetnost pokreće mentalne potencijale pojedinca u procesu – stvoriti nešto sopstvenim intelektualnim i kreativnim zalaganjem. Pogotovo je to bitno razvijati od najranijeg uzrasta, jer na taj način osposobljavamo dete da kada postane odrastao pojedinac može da sagledava sebe i svet oko sebe, razmišlja, postavlja pitanja, traži odgovore, teži za nekim ciljevima i prevazilazi eventualne prepreke koje se pred njega postavljaju. Dakle, dramska umetnost je jedna od alternativa koju bi detetu trebalo predstaviti i pružiti kako bismo ga uputili na činjenicu da postoje i drugi svetovi i druge istine od onih produkovanih u elektronskim medijima.

Želja za istinom, kulturom, lepotom, suživotom s prirodom – može se razviti kod osvešćenog, samosvojnog pojedinca koji nije samo puki broj u demografskom spisku.

## LITERATURA

Duran (2003): Mirjana Duran, *Dijete i igra*, Jastrebarsko: Naklada Slap.

Gallagher, Rhoades, Bie, Cardwell (2017): Kathleen Gallagher, Rachel Rhoades, Sherry Bie, Nancy Cardwell, *Drama in Education and Applied Theater, from Morality and Socialization to Play and Postcolonialism*, *Oxford Research Encyclopedia*. Retrieved in August 2017. from <http://education.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-34>

Granby(2014):MathewO.Granby,*Theoriginsofchildrensliterature*.RetrievedinAugust2017. from <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-childrens-literature>

Hamre (2010): Ida Hamre, Estetski i socijalni potencijali pozorišta animacije (Pozorište animacije: šire shvaćeno pozorište lutaka), *Pozorište za decu – umetnički fenomen* (zbornik radova), Knj. 1, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine; Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu: Otvoreni univerzitet, 30–36.

Harvud (1998): Ronald Harvud, *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio.

Jung (2003): Karl Gustav Jung, O ponovnom rođenju: Identifikacija sa grupom, u: *Izabrana dela Karla Gustava Junga, Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, tom V, knj. IV, Beograd: Atos.

Majaron (2014): Edi Majaron, *Vera u lutku*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine; Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu: Otvoreni univerzitet.



McGregor, Tate, Robinson (1991): Lynn McGregor, Maggie Tate, Ken Robinson, *Learning through drama*, Newcastle upon Tyne: Athenaeum Press Ltd.

Prentki (2014): Tim Prentki, *Otporom do razvoja, Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, godina L, br. 4, Novi Sad: Sterijino pozorje, 97–100.

Tamarin (1962): Georg R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.

Ivana S. Ignjatov Popović  
Preschool Teachers Training College  
Novi Sad

#### CHILDREN'S LEARNING AND DEVELOPMENT THROUGH DRAMATIC ARTS AS AN ALTERNATIVE TO THE ELECTRONIC MEDIA

*Summary:* Children acquire most skills and fundamental knowledges until the age of twelve. The time in which we live, where electronic media take primacy in people's lives, brings with it the alienation of an individual and, in case of children (due to exposure to violent contents in which cartoons and video-games abound), lack of empathy and creativity, but also serious difficulties in the development of motor skills. A well-known fact is that the easiest way for children to learn is through play; therefore, using drama in teaching is one of the best solutions to overcome the problems that we mentioned. Combining games and art through drama, we offer children an opportunity to experiment and use their imagination in order to achieve the main goal – final performance. It does not matter which form of dramatic art children use in their games – both classical drama and puppetry encourage the development of aesthetic sense, emotions, empathy, critical thinking, but also the development of fine motor skills and motor coordination. Working on a play encourages children's team spirit within the group, as well as their self-esteem.

*Key words:* children, drama, learning, play, psychomotor development.