

Muzyczne związki w sztuce dla dziecka

STRESZCZENIE

Roman Kubicki w eseju otwierającym tom podejmuje zagadnienie przeżywania sztuki przez dziecko. Wskazuje, że kategoria przeżywania obecna jest u wielkich twórców (jako przykład służy mu poezja Apollinaire'a). W tekstach współczesnych, jak dowodzi autor, najbardziej istotne są te treści, które wiążą się z niepokojem filozoficznym, w konsekwencji „nas tworzą, potrafią nas ograniczać, stawiać opór naszej pięknej potrzebie wolności. Są jak powietrze, którego zrozumienie pozwoliło człowiekowi przyjrzeć się Ziemi wreszcie z daleka”.

Kolejne artykuły nawiązują do problemu edukacji muzycznej, roli muzyki w kształtowaniu wrażliwości emocjonalnej, znaczenia muzycznych doświadczeń wyniesionych z wczesnego dzieciństwa, a nawet z okresu prenatalnego. **Anna Chęćka-Gotkiewicz** odwołuje się do badań współczesnych muzykologów, m.in. Victora Zuckerkandla, Johna Slobody, Jerrolda Levinsona, Johna Blackinga i Élisabeth Gérard. Dowodzi, że słuch muzyczny rozwija się od okresu bardzo wczesnego dzieciństwa, a nawet okresu płodowego. „Dzięki muzyce odzyskujemy zagubioną w mowie niewinność. Jesteśmy znowu źródłowo sobą, uwolnieni od przymusu konceptualizacji i definiowania tego, co nieuchwytnie. Innymi słowy, dzięki muzyce możliwe staje się nie tylko chwilowe zatrzymanie nurtu życia, ale powrót do „czasu sprzed poznania” - konkluduje autorka.

Krzysztof Moraczewski podejmuje dociekania nad kwestią badań kultury muzycznej i podkultury muzycznej dzieci. Dowodzi, że specjalistycznych badań wymaga „dziecięca kultura muzyczna wraz ze wszystkimi jej relacjami względem kultury muzycznej dorosłych”. W dalszej części artykułu autor stawia tezę, że o ile ekspansja muzyki adolescencji na teren kultury muzycznej dorosłych jest stosunkowo dobrze poznana, o tyle absorpcja wzorów muzyki okresu dojrzewania przez dziecięcą kulturę muzyczną jest właściwie nieprzebadana. Twierdzi, że łatwość przyswajania wzorców muzyki okresu dojrzewania przez dzieci została wcześniej rozpoznana przez dorosłych producentów muzyki do dzieci adresowanej, wykorzystujących bardzo chętnie wzorce muzyki okresu dojrzewania.

Katarzyna Dadak-Kozicka dowodzi, że najwyższy poziom słuchania muzyki to umiejętność wyróżnienia muzyki spośród agresywnego hałasu i beładnego szumu, którym zdaje się przemawiać świat. Wyrazem tej potrzeby jest folklor dziecięcy, który rodził się jako forma muzyczno-ruchowej zabawy, swego rodzaju teatr tworzony na potrzeby własne samych dzieci. Ujawnia on wspólnotę myślenia dziecka, poety i człowieka pierwotnego. Poziom narracji folklorystycznej poprzez metafory i symbole odnosi się do znaczeń

uchwytnych nie tylko rozumem, ale też emocjami i intuicją. Autorka wyraża niepokój, że „od muzyki młodzieżowej nie ma przetartych dróg do muzyki artystycznej, *klasycznej*. Znacznie lepszy punkt wyjścia mają dzieci żyjące na wsiach, gdzie jest kultywowana muzyka tradycyjna”. **Monika Milewska** poddaje analizie współczesne zjawisko polegające na wyzyskiwaniu elektronicznych urządzeń i wyspecjalizowanych zabawek w celu wprowadzenia dziecka w błogostan wywołany „białym szumem”, jaki w tradycyjnej rzeczywistości emitowały jednostajne odgłosy domu. Dowodzi, że wywiedzione ze świata twórczości ludowej kołysanki budują więź emocjonalną matki i dziecka, i to niezależnie od repertuaru (badania dowodzą, że dziecko znakomicie reaguje na kołysanki obcojęzyczne) i talentu wokalnego rodziców. „Sen dziecka powinien więc być, jak w dawnej kolędzie, *pieśnią ubłagany*” - konkluduje autorka.

Joanna Ostrowska analizuje problem wprowadzania bardzo małego dziecka w świat muzyki. Odwołuje się do sformułowanej przez Emila Jaques-Dalcroze'a eurytmii - metody stymulowania wrażliwości muzycznej i uczenia muzyki. Jak twierdzi, „zrodzona na jej bazie rytmika stała się jedną z popularniejszych metod wprowadzania edukacji muzycznej”. Jej zdaniem powiązanie doświadczania dźwięku z rytmem, jakiemu poddaje się ciało, jest istotnym elementem rozwoju wyobraźni i wrażliwości muzycznej. Doświadczenia ciała: przez słuch, węch, smak, wzrok są dla małego dziecka główną metodą poznawania otoczenia, niedyskursywne komunikaty ciała są dla dziecka dostępną formą przekazywania wiedzy o świecie i o sobie. Zdolność produkowania dźwięków i zdobyta pod jej wpływem zdolność wyrażania się przez ruch są najcenniejszymi elementami wkraczania dziecka w rzeczywistość muzyczną.

Ewa Schreiber omawia koncepcję Raymonda Murraya Schafera. Dowodzi, że eksperymentalna edukacja muzyczna jest przede wszystkim „edukacją zmysłów”. Kompozytor postrzega świat „jako pejzaż dźwiękowy. Utrzymuje, że przedmioty dźwiękowe można odnaleźć nie tylko w utworach muzycznych, ale także w domu, na ulicy, a nawet w wyobraźni, a także w odgłosach własnego ciała”. Obcowanie z pejzażem dźwiękowym stało się inspiracją twórczości współczesnych kompozytorów, także tej przeznaczonej dla dzieci.

Kolejna grupa studiów i szkiców podejmuje zagadnienie ekspresji artystycznej inspirowanej muzyką i wyrażającej się w formach muzycznych. **Lena Rogowska** dzieli się doświadczeniami i przemyśleniami związanymi z funkcją muzyki w pracy terapeutycznej z dziewczętami z domu poprawczego. Dowodzi, że opowiadanie o sobie przy użyciu środków artystycznych „upodmiotawia osobę mówiącą, może pomóc wyjść poza stereotypy i uprzedzenia, prowadzić do zmiany społecznej”. Przygotowany przez wychowanki spektakl *Mnemotechniki* wykorzystywał doświadczenia rapu, muzyki, która jest jednym z

nielicznych obszarów kultury, gdzie dziewczyny z zakładu poprawczego czują się „u siebie”. Uprawiając tę muzykę, można opowiedzieć o świecie ze swojego punktu widzenia, stworzyć mocny przekaz, piosenkę, której słowa będą powtarzać inni ludzie.

Alicja Ungeheuer-Gołąb podejmuje refleksję na temat tańca jako swobodnej ekspresji artystycznej i interpretacyjnej dziecka. Wskazuje na związki tańca z teatrem i obrzędami społeczeństw archaicznych. Odwołując się do badań współczesnych pedagogów, psychologów i socjologów dowodzi, że ze względu na emocjonalny charakter taniec i ruch parataneiczny odgrywają ważną rolę w wychowaniu i edukacji. Wszystkie typy zabaw wyróżnione przez Roberta Caillois występują w dziecięcych tańcach. Przez ruchy i znaki ikoniczne, odzwierciedlające uczucia tańczących, podsycają dziecięcą ekspresję i improwizację.

Barbara Szymańska poddaje analizie rolę muzyki w procesie audiodeskrypcji. Audiodeskrypcja sprawia, że osoba niewidoma „staje się aktywnym widzem i odbiorcą sztuk wizualnych, wyrabia umiejętność dokonywania złożonych operacji myślowych, konkretyzacji i interpretacji, dzięki temu nadaje osobie niewidomej rolę aktywnego odbiorcy”. Muzyka pomaga lepiej zrozumieć film, rozpoznać sekwencje i gatunek dzieła, uzupełnia jego wymowę, podkreśla dramaturgię. Ponadto ilustruje treść obrazu tak, by również najmłodszy słuchacz mógł zrozumieć jego sens.

Piotr Klimek powtarza za Cage’em: „Wszystko jest muzyką”. W teatrze muzyka obejmuje różne sfery dźwięków: „od szelestu kostiumu, przez hałaśliwe zmiany dekoracji, jazgot zapadni, wizg komputerowo sterowanych głowic oświetleniowych i szum projektorów po dyszenie biegnącego na proscenium aktora - wszystko to buduje audiosferę widowiska”. Autor wyróżnia funkcje zdarzeń dźwiękowych i ciszy w teatrze (tło, osnowa, komentarz, rekwizyt, nośnik, antrakt), dokonuje typologii znaków muzycznych (stylistyczny, instrumentalny, retoryczny, formalny, symboliczny), a w konkluzji stwierdza, że metafora muzyczna jest „subtelniejsza i bogatsza w niuanse niż figury językowe. Stąd też o wiele szerszy i elastyczniejszy jest wachlarz jej zastosowań”.

Barbara Bogunia poddaje analizie technologie multimedialne we współczesnej sztuce i edukacji artystycznej dzieci i młodzieży. Dowodzi, że dziecko traktowane było jako współtwórca sztuki muzycznej już od czasów baroku, a współczesność zjawisko to zdynamizowała. Środki multimedialne, dowodzi autorka, mają ogromne znaczenie w procesie wszechstronnego, zintegrowanego rozwijania zdolności muzycznych, plastycznych i ruchowych dzieci. Działania te są kontynuacją zasad „nowego wychowania”, sformułowanych na początku XX w. Jak dowodzi autorka, „oparta na obrazach imaginacja oraz równolegle występująca *audiacja* operująca dźwiękami powinny być rozwijane u

dzieci od jak najmłodszego wieku, a nawet być może rozpocząć się już w okresie trwania ciąży kobiety”.

Tom zamykają dwa szkice poświęcone pograniczu muzyki i literatury. **Weronika Kostecka** dowodzi, że baśniowe motywy muzyki, ukazujące grę na instrumentach i śpiew, zazwyczaj łączą się z niezwykleymi doświadczeniami bohaterów. Takie muzyczno-literackie obrazy bywają rozmaite: ukazują czarodziejskie, czasem wręcz hipnotyzujące działanie melodii wygrywanej na skrzypcach, gęślach czy fujarkach lub śpiewanej - np. przez syrenę, wywołują skojarzenia z magią i tajemnicą, a nieraz także i z transcendentnymi wymiarami istnienia, opowiadają o „pieśniach wybawienia” - pobudzających do działania i zagrzewających do walki, wskazują też na uzdrawiającą moc muzyki. Ta ostatnia, słuchana, tworzona czy choćby odtwarzana przez bohatera odzwierciedla jego stan emocjonalny i stanowi niepotrzebującą słów ekspresję uczuć: tak smutku, jak i radości, cierpienia - i szczęścia, lęku - i wewnętrznej siły.

Grzegorz Leszczyński twierdzi, że pierwsze kontakty dziecka ze sztuką dokonują się w przestrzeni dźwięków. Kontakty te mają decydujące znaczenie dla późniejszego rozumienia przez człowieka dojrzałego sztuki współczesnej i dawnej. Odbiór sztuki wymaga łączenia różnych poziomów temporalnych, wymaga też umiejętności wnikania w pozalingwistyczne treści, do których zdobywamy klucze we wczesnym dzieciństwie w wyniku interakcji z dorosłymi opiekunami. Wspierają tę tezę przykłady wierszy Blake’a i Baczyńskiego, a także kotyśanek. Motywy muzyczne i wymuszona przez oczekiwania dziecięcych odbiorców muzyczna warstwa poezji dla dzieci chronią tę dziedzinę twórczości przed ekspansją uproszczonych i zwulgaryzowanych wzorców współczesnej kultury masowej.