

### STRESZCZENIE

**Grzegorz Leszczyński**

Tom poddaje analizie sztukę dla dziecka jako formę komunikacji społecznej. Przyjęte są różne perspektywy badawcze: filozoficzna, kulturoznawcza, terapeutyczna, socjologiczna, psychologiczna, artystyczna. Na część pierwszą tomu składają się rozprawy, które podejmują problem istoty dialogu w sztuce, na część drugą – studia, które omawiają zagadnienie form i obszarów tego dialogu.

Część pierwszą otwiera szkic filozofa **Romana Kubickiego**. Autor szuka wśród filozofów „rzeczników i obrońców” dzieci; znajduje ich wśród pierwszych nazwisk kształtujących myśl filozoficzną współczesności. Następnie przedstawia fikcyjny dialog dzieci z Platonem, dowodzi w ten sposób, że zasadniczej natury, fundamentalne pytania stawiane przez dzieci w istocie są tymi samymi pytaniami, które stawia filozof, choć dzieci, zwykle traktowane jako byt niepełny, a więc niegodny zainteresowania, bardzo późno stały się sprzymierzeńcami filozofów. Autor stawia przekorne pytanie: czy filozof może mieć dzieci, które tak bardzo filozoficzne pytania zadają? Kultura filozofowania, medytacji, modlitwy wymusza usuwanie dziecka na daleki plan.

**Wiesław Godzic** (medioznawca) podejmuje dociekania nad nowymi rolami artysty i odbiorcy ukształtowanymi w kulturze medialnej. Młody człowiek coraz więcej dowiadyuje się od swoich rówieśników, sam staje się autorytetem dla starszego pokolenia, dysponuje nieznanymi wcześniej informacjami i umiejętnościami. W przypadku hierarchizowania zjawisk z zakresu kultury i sztuki stwarza to istotny problem, gdyż starsze pokolenia są zmuszone do rezygnacji z dużej części swojej symbolicznej władzy, do porzucenia pozycji mistrza na rzecz roli partnera w zakresie artystycznych poszukiwań. Artysta współczesny powinien przede wszystkim pomagać innym wyrazić swoją ekspresję w materiale artystycznym – ważny jest życzliwy doradca, a nie groźny mentor. Musi być „technologiem” – znać świetnie sposoby komunikacji sieciowej, na styku świata realnego i wirtualnego bowiem rodzi się większość doznań artystycznych i estetycznych.

**Maria Kielar-Turska** (psycholog) dowodzi, że dla XXI wieku charakterystyczna jest konwergencja różnych form komunikowania się, a także zacieranie się granicy między komunikacją interpersonalną i komunikacją masową. Każdy użytkownik sieci może zarówno inicjować i utrzymywać prywatne kontakty z wybranymi osobami, jak i być nadawcą informacji, wysyłając komentarze zdarzeń czy też redagując własną stronę internetową. Nowe możliwości komunikacyjne stawiają także przed ich użytkownikami wymóg kompetencji medialnych niezbędnych np. do czytania hipertekstu (giętkość poznawcza, a więc łatwe przełączanie między skojarzeniami przy stałym utrzymywaniu w świadomości celu działania, zdolność do hamowania, a więc odrzucania narzucających się wyborów oraz zdolność do utrzymywania w myśli tego, co związane jest z rozwiązywanym zadaniem). Media elektroniczne nie wyrugowały z przestrzeni współczesnego człowieka książki, a raczej wspierają ją i korzystają z jej osiągnięć.

**Wita Szulc** (pedagog) omawia główne rodzaje i nurty terapii przez sztukę, ze szczególnym uwzględnieniem programów dotyczących dzieci. Zwraca m.in. uwagę na szybkie reagowanie arteterapeutów na problemy współczesnego świata i wynikające stąd różnorodne programy terapeutyczne dla dzieci (programy skierowane do dzieci – ofiar wojen, programy ułatwiające dzieciom – emigrantom adaptację w przyjmujących je krajach). Przedstawia formy arteterapii stosowanej w gabinetach terapeutycznych i charakteryzuje arteterapię w szkołach. Podnosi problem naukowej weryfikacji efektywności arteterapii. Autorka traktuje arteterapię jako odmianę kulturoterapii, która pełni trzy zasadnicze funkcje: rekreacyjną, edukacyjną i korekcyjną. Własne badania i zrodzone na ich podstawie programy arteterapeutyczne pozwalają na pracę z dziećmi agresywnymi, nieśmiałymi, opóźnionymi w rozwoju, z zamkniętych kręgów świetlic środowiskowych.

**Barbara Trochimiak** (pedagog) poddaje analizie rolę sztuki w procesie terapeutycznym dzieci niepełnosprawnych. Autorka wyodrębnia trzy grupy środków formalnych wykorzystywanych przez artystę: środki wyrażeniowe, będące efektem aktywności misyjnej, środki przedstawieniowe, wynikające z aktywności fenomenologicznej, oraz środki kompozycyjne, będące rezultatem aktywności kulturowej, polegającej na podejmowaniu decyzji w dochodzeniu do kształtu warstwy aksjologicznej dzieła. W tych samych kategoriach poddaje analizie odbiór dzieła sztuki. Przekaz, jaki niesie ze sobą wytwór, dociera do odbiorcy w pierwszej kolejności jako zjawisko zewnętrzne, którego odczytanie wymaga wykazania się aktywnością fenomenologiczną. Aspekt fenomenologiczny procesu obejmuje odczytywanie informacji zewnętrznych, zakodowanych w medium dzieła. Jeśli zarejestrowane zjawisko spowoduje gotowość odbiorcy do podejmowania działań, będzie to efektem aktywności misyjnej. Aspekt misyjny odbioru uwzględnia inicjację działań wynikających z uświadamiania sobie i przeżywania odkodowanych informacji o dziele sztuki. W końcowym fazie procesu odbiorca w ramach swojej aktywności kulturowej wartościuje cel swojej aktywności misyjnej, wywołanej w reakcji na skonstruowany przez niego fenomenologiczny model dzieła sztuki. Aspekt kulturowy odbioru dotyczy podejmowania decyzji, klasyfikujących reakcje na dzieło sztuki w zgodzie z własnym systemem wartości.

**Piotr Podlipniak** (muzykolog) zwraca uwagę, że dziecięce zabawy muzyczne czy niektóre formy pieśni związane bezpośrednio z dzieciństwem, takie jak kołysanki, należą do zjawisk powszechnych, obecnych we wszystkich znanych nam kulturach. Stopień uczestnictwa dzieci i młodzieży w kulturze muzycznej różnych społeczeństw jest zmienny i uzależniony od wagi, jaką przywiązuje się w danych środowiskach do edukacji muzycznej. Niektóre cechy ekspresji emocji w muzyce, obecne także w mowie, wydają się mieć charakter wrodzony, jednak potrzebna jest szczególna troska przy rozwijaniu umiejętności rozpoznawania emocji w naturalnych komunikatach dźwiękowych. Wyniki współczesnych badań wskazują, że muzyczny trening poprawia umiejętność rozpoznawania niektórych emocji wyrażanych za pomocą cech prozodycznych mowy. Wiadomo też, że muzyka należy do bodźców w szczególny sposób związanych z emocjami, a bogactwo środków wykorzystywanych do wzbudzania i wyrażania emocji za pomocą muzyki daleko wykracza poza stosowane w mowie. Sugeruje to, że dla lepszego rozwoju emocjonalnego dziecka zarówno w wymiarze skutecznego rozpoznawania komunikatów emocjonalnych, jak również w sferze rozwoju umiejętności społecznych, tak silnie związanych

z komunikacją emocjonalną, muzyka stanowi niezwykle ważny i niezastąpiony środek edukacyjny.

**Krzysztof Moraczewski** (kulturoznawca) omawia szkolne problemy związane z przedmiotem „wiedza o kulturze”. Wskazuje na potrzebę odróżnienia kształtowania wrażliwości estetycznej, kształtowania kompetencji kulturowych i kształtowania kreatywności. Należy sprecyzować odpowiadające temu strategie edukacyjne. Kształcenie artystyczne jest kształceniem odbiorców, a nie – jak w rozpowszechnionej praktyce prowadzenia warsztatów – twórców. Uczeń ma prawo wymagać szacunku dla reprezentowanej przez niego kultury, zwłaszcza jeżeli żąda się od niego szacunku dla propozycji nauczycielskich, tak jak ma prawo żądać racjonalnego uzasadnienia dla wygłaszanych na lekcji wartościowań. Jest to część wkładu szkoły w budowę rzeczywistej demokracji obywatelskiej: szkoła musi nauczać krytycyzmu i odwagi podważania autorytetów, zachęcać do tego, a nie zakazywać. Wizja szkoły, która przymusza do kultury wysokiej, pozostaje w sprzeczności z całym modelem społeczno-politycznym, jaki próbuje zbudować Europa: sztuka winna stać się w szkole atrakcyjną propozycją, pewną prezentowaną uczniowi możliwością istnienia, którą uczeń jako wolny podmiot ma prawo podjąć lub odrzucić.

Drugą część tomu otwiera studium **Sławomira Sobczaka** (artysty multimedialnego). Autor dowodzi, że interaktywność jako kontreakcja na dotychczasowe prosceniczne formy oddziaływania sztuki jest istotnym wyzwaniem w dobie swoistej kombinatoryki i manipulacyjności, z którą dzieci mają do czynienia na co dzień. Interaktywność stała się jedną z podstawowych form komunikacji współczesnego człowieka. Także sztuka w wielu jej przejawach zorientowała się na szeroko rozumiane działania umożliwiające aktywny kontakt twórcy i odbiorcy w przestrzeni medialnej i społecznej. Dzisiejszy obiekt sztuki angażuje uczestnika w różnorakie gry, np. z sobą samym, z przestrzenią, z czasem itp. Gra dla wielu współczesnych artystów stała się podstawową strategią twórczą. Dzieci są szczególnie podatne na tego rodzaju formy współkreatywności, znacznie pełniej doświadczają bezpośrednich emocji, wchodząc tym samym płynnie w zakres oddziaływania zabaw intelektualnych przygotowanych przez artystów. Zabawy te nakierowane są na przełamywanie prosceniczności obiektu czy zdarzenia. Działania interaktywne prowadzone są często na płaszczyźnie mediów elektronicznych, które w sposób naturalny zaanektowane są dziś przez młodych ludzi. W tym środowisku także artyści wykorzystują specyficzne interfejsy i aplikacje, tworzą unikatowe działania interaktywne, wykorzystując różne formy aktywności, które przekraczają barierę twórca – odbiorca i w sposób krytyczny analizują relacje, jakie zachodzą między nimi. Ilustracją wywodów jest analiza akcji „Sztuka Puka” mającej na celu popularyzowanie działań artystycznych wśród dzieci i młodzieży.

**Natalia Pater-Ejgierd** (medioznawca) dowodzi, że dzisiejsza kultura, określana często mianem wizualnej, uczyniła z obrazu równorzędny ze słowem dyskurs komunikacyjny. Zmiany zachodzące w kulturze implikują bezwzględną konieczność włączenia dyskursu wizualnego w obszar nowoczesnej edukacji, bo jedynie osoba świadomie odczytująca wszechobecny dzisiaj przekaz wizualny może stać się prawdziwym uczestnikiem tej kultury. Dzisiejsze technologie i przemysł informacyjny potrzebują dużej liczby specjalistycznie przeszkolonych pracowników, czego odbiciem wydaje się systematyczne obniżanie wieku obowiązkowej edukacji szkolnej obserwowane w

krajach wysoko rozwiniętych. Można odnieść wrażenie, że podobnie motywowana jest kariera tzw. zabawki edukacyjnej przeznaczonej dla niemowląt. Choć pojęcie edukacji nie kojarzy się z nowo narodzonymi dziećmi, wszystkie znane międzynarodowe firmy produkujące zabawki dla niemowląt reklamują je jako edukacyjne. Przyglądając się dzisiejszym zabawkom dla niemowląt i nieco starszych dzieci, łatwo zauważyć zwrot ku wizualności i związanej z nią szybkości przekazu, mimo że okres ten w życiu małego człowieka przynależy jest sferze domowej, a zatem prywatnej i stosunkowo najmniej regulowanej przez oficjalne dyskursy. Celem edukacji wizualnej powinno być zdobycie umiejętności krytycznej analizy przekazu wizualnego i medialnego oraz umiejętności tworzenia własnych komunikatów wizualnych.

**Katarzyna Mąka-Malatyńska** (medioznawca) rekonstruuje odbiorcę dziecięcego wpisanego w strukturę emitowanych przez polską telewizję publiczną programów dla dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym. Z jednej strony programy te są dostosowane do specyfiki grupy odbiorczej, do której są kierowane, z drugiej jednak stają się częścią strumienia przekazów telewizyjnych, podlegają prawom odbioru rozproszonego, prawom marketingu i telemetrycznego zarządzania. Omawiając cechy charakterystyczne programów, autorka dowodzi, że panuje w nich „epidemia pouczenia”, nadmiernie ekspresywne, przerysowane aktorstwo oraz nie zawsze dla dziecka zrozumiała gra konwencjami, tytułami i postaciami (autorzy nawiązują do wiedzy, którą dziecko czerpie ze środków masowego przekazu i do rozwiązań bliskich kinu akcji, nie przeznaczonemu dla widzów w tym wieku). Prowadzi to często do niezamierzonych efektów groteskowych. Błąd większości autorów polega na ignorowaniu odbiorcy, na niespójnej wewnętrznie idei programu, która znajduje odbicie w niekonsekwentnym, wewnętrznie sprzecznym wizerunku wirtualnego widza.

Jacek Nowakowski (filmoznawca) poddaje analizie – pod kątem obecności tematów tabu – współczesne filmy skierowane do młodego widza. Kino najnowsze jest w coraz większym stopniu kinem transgresji – przekraczania norm i ograniczeń kulturowych. W utworach filmowych dla młodej widowni prezentowane są sytuacje związane ze śmiercią, która dotyczy albo bliskich, albo samych młodych bohaterów, z dziecięcą i młodzieńczą seksualnością, także w formie patologicznej – prostytutką, pedofilią czy kazirodztwem, a także obrazy przemocy. Cechą dzisiejszego kina dla młodego widza jest coraz większa fascynacja przełamywaniem kulturowego czy choćby obyczajowego tabu na wzór kina dla dorosłych, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania jego funkcji katharsis, czego w kinie dla starszych jest coraz mniej. Kino dla młodych unika moralizowania, łatwego podziału na dobro i zło, ufając w „dorosłe” spojrzenie takiego widza. Jest w tym pewien paradoks, wynikający po części z mimetyzmu kina dla dzieci i zwłaszcza młodzieży względem sztuki dla starszych, jak i świadomości zmian mentalnych młodej publiczności, która albo w życiu, albo w kinie doświadczyła wystarczająco mocno dorosłości.

**Michał Słomka** (historyk kultury) analizuje funkcje komunikacyjne i perswazyjne komiksu. Opisując współczesne komiksy środkowoeuropejskie, wskazuje na przykłady wykorzystywania komiksu w przestrzeni publicznej oraz inicjatywy angażujące w swoje działania warianty komiksowe jako środek komunikacji. Ze względu na bogactwo i złożoność formy gatunek jest przydatny w dystrybuowaniu wiedzy i kształtowaniu społecznych przekonań, dlatego jest wyzyskiwany do perswadowania pożądaných przez twórców postaw i treści

zwłaszcza z zakresu polityki, akcji społecznych, edukacji, religii, rozumianych jako zorganizowane działania mające za zadanie promowanie czy zwracanie uwagi na takie zjawiska, jak bieda, ksenofobia, stereotypy czy codzienne praktyki społeczne. Osobną grupą środków perswazyjnych są komiksy historyczne.

**Marta Karasińska** (teatrolog) dowodzi, że ogłoszona przez Hansa-Thiesa Lehmana teza o nowym paradygmacie teatru postdramatycznego wskazuje na powstanie nowej kategorii sztuki scenicznej, degradującej literaturę dramatyczną i dewaluującą słowo jako jej tradycyjną podstawę. Diagnozie Lehmana towarzyszy rozpowszechniona refleksja o performatywnym charakterze wszelkich relacji społecznych oraz o teatralizacji miasta, stającego się wielką sceną jednoczącą dorosłego i dziecko jako konsumentów – także kultury popularnej. Miasto-teatr wprowadza nowe kategorie komunikacji, proponując właściwą sobie estetykę parasceniczną (z dominującym w niej obrazem, rzeczywistością wirtualną, poetykami mass mediów). Miasto jako teatr interaktywny wpisuje się w naturalne predyspozycje mentalne dziecka, odwołując się do jego instynktu gry i parateatralnej zabawy, czyniąc także z niego niejednokrotnie swoją ofiarę.

**Marek Chojnacki** (kulturoznawca) dowodzi, że rolę inicjatora przemian w teatrze powinny przyjąć osoby zaangażowane w teatr dziecięcy. W tym zakresie działań twórcze myślenie rozciąga się płynnie pomiędzy dziećmi a ich dorosłymi partnerami – animatorami dziecięcej sztuki teatru. Teatr grany przez dzieci i teatr oferowany dzieciom to ten sam ośrodek tworzenia alternatywnych rozwiązań estetycznych, programowych i filozoficznych. Teatr dziecięcy spełnia tę samą rolę katalizatora przemian, co alternatywny, m.in. studencki teatr sprzed kilkadziesiąt lat. Jak niegdyś stamtąd, tak teraz stąd mogą płynąć inspiracje, od dziecka i jego twórczej aktywności. Dziecko nie uprawia teatru, nie pracuje, lecz bawi się spektaklem. Alternatywą teatru repetycyjnego (powtarzającego) powinien zatem stać się teatr rewelacyjny, jednorazowy, rozbudowywany w procesie tworzenia. W spektaklu teatru rewelacyjnego może dojść lub nie dojść do finalnych rozwiązań, istotne jest *revelatio* jako jednorazowy akt odsłony wartości odkrywanych w procesie twórczym.

**Monika Świerkosz** (literaturoznawca) koncentruje uwagę na relacjach między dziecięcym odbiorcą literatury i utworem literackim. Proces ten ma antropologiczny, tożsamościowy wymiar, jest symbolem inicjacji człowieka w świat kultury. Tezy tej dowodzi autorka poprzez analizę archetypicznych wzorców kulturowych zakodowanych w literaturze baśniowej. Zwraca uwagę na podwójną funkcję samego czytania: socjalizującą, tzn. przygotowującą dziecko na przyjęcie treści, często przez niego niechcianych lub wzbudzających jego lęk, i obronną, tzn. chroniącą je przed opresywnością tych wzorców i samego procesu dojrzewania do nich. Właśnie czytanie literatury rozumiane jako jej odgrywanie, inscenizowanie, powtarzanie, wypowiedzanie czy nawet parodiowanie stanowi kluczowy moment w inicjacji kulturowej dziecka, budujący jego tożsamość. Odkrywanie przez dziecko w sobie zdolności do narracji, a więc tworzenia, jest największą korzyścią, jaką może czerpać ono z czytania literatury – rodzajem rekompensaty za utraconą w toku socjalizacji dziecięcą wolność.

**Jolanta Ługowska** (literaturoznawca) dowodzi, że pojęcie komunikacji społecznej realizowanej za pomocą określonego systemu znakowego dostępnego w danej kulturze ściśle łączy się z kategorią kodu wspólnego dla nadawcy i odbiorcy. Stworzenie takiego kodu staje się realnym problemem wówczas, gdy między nadawcą a odbiorcą istnieje szereg różnic utrudniających porozumienie. W komunikacji literackiej dotyczą one zazwyczaj kulturowej erudycji, kompetencji, a także zainteresowań i gustów estetycznych adresata. Nietrudno zauważyć, że z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku odbiorcy dziecięcego, który nie tylko nie zgromadził jeszcze zbyt wielu doświadczeń odnoszących się do sfery symbolicznej kultury, ale również w niewielkim jedynie stopniu poznał świat realny, w jakim żyje, a także język, za pomocą którego mógłby swe doświadczenie wyrazić. Sytuacja ta wymusza na nadawcy podjęcie działań upraszczających, odnoszących się do kształtu komunikatu, uwzględniającego deficyty wiedzy i doświadczenia dziecka. Porozumiewanie się w świecie sztuki ma w stopniu znacznie większym niż w życiu pozaartystycznym charakter dialogowy, polegający na poszukiwaniu wspólnych pól zainteresowania, form artystycznej komunikacji oraz języka adekwatnego dla przekazywanych treści. W tym układzie komunikacyjnym dziecko okazać się więc może myślicielem i artystą, a dorosły artysta – twórcą zachowującym w swej psychice pamięć o własnym dzieciństwie i przetwarzającym ją w materię dzieła sztuki.

Tom zamyka artykuł **Grzegorza Leszczyńskiego** (literaturoznawcy). Autor szuka odpowiedzi na pytanie o obraz współczesnej młodzieży w prozie do młodzieży adresowanej. Współczesne emodzieciaki autor określa jako „Pokolenie Nikt” (jest to parafraza tytułu powieści Tryzny *Panna Nikt*). Stwierdza, że jest to pokolenie pozbawione poczucia tożsamości, zakorzenienia w domu rodzinnym, skazane na przyjaźń, która łatwo przeradza się w nienawiść, pokolenie wyalienowanego, wolnego od uczucia seksu. Pokolenie to własnej młodości nie odbiera jako czasu bez troski czy trudnego wzrastania, dojrzewania, zdobywania doświadczeń, przeciwnie: najpowszechniejszą cechą bohaterów współczesnej prozy inicjacyjnej jest cierpienie, niekiedy prowadzące do prób samobójczych. Podstawą do sformułowania tych wniosków jest analiza zarówno polskich, jak i światowych powieści inicjacyjnych pochodzących przede wszystkim z ostatniego dziesięciolecia XX i pierwszego dziesięciolecia XXI w.