

Elementy tworzywa fonicznego oraz związek muzyki ze słowem w bajce muzycznej¹

Jedną z ważniejszych zdobyczy współczesności jest powstanie i rozwój techniki fonograficznej. Dzięki niej zaczęły być dostępne w szerokim zakresie te obiekty poznania i działalności człowieka, z którymi kontakt dawniej wiązał się z koniecznością podjęcia dalekich i czasochłonnych podróży. Główna jej cecha polega na wprowadzeniu do kultury estetycznej środków reprodukcyjnych. W tej dziedzinie stała się ona kontynuacją wynalazku Gutenberga. Odtąd każde wielkie dzieło sztuki stało się powszechnie dostępne. Rozwój kultury audiowizualnej stał się tematem dyskusji o tożsamości fonografiki jako nowej gałęzi sztuki. Wpłynęła ona na zastane formy sztuki, tworząc nowe jakości estetyczne. Najbardziej wyraźnie widać to na przykładzie filmu i słuchowiska radiowego – wizualnych i fonicznych odpowiedników tego nowego zjawiska.

Termin „bajka muzyczna” można odnieść do gatunku sztuki scenicznej, blisko spokrewnionej z teatrem w zakresie takich elementów konstrukcji jak: podział na role, scenariusz akcji dramatycznej, dialog i tło muzyczne. W tym ujęciu nie przestaje ona jednak być traktowana czysto muzycznie jako dzieło kompozytora oraz czysto teatralnie jako inscenizacja teatru bajkowego wystawionego na scenie. W niniejszym artykule terminem „bajka muzyczna” będę się posługiwał w szerszym rozumieniu, uwzględniającym fakt istnienia samodzielnych utworów literacko-muzycznych typu słuchowiskowego, przystosowanych do potrzeb radiowych lub udostępnianych do sprzedaży na współczesnych nośnikach dźwięku. Bajka muzyczna jest tutaj przedstawiona jako odrębna sztuka łącząca literaturę z teatrem. Z tego względu na pierwszy plan wysuwa się problem realnie brzmiącego słowa jako wartości nadrzędnej w konstrukcji bajki. Przyjęcie takiego kryterium nie oznacza pominięcia utworów muzycznych (teatralnych) o tematyce bajkowej, lecz włącza je do szeroko pojętej sztuki fonicznej, uwarunkowanej możliwościami dziecięcego odbioru.

Sztuka foniczna w postaci słuchowiska lub adaptacji literackiej należy do awizualnej formy przekazu estetycznego. Przekaz ten odbywa się poprzez stosowanie przyjętej w danym

¹ Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki. Kierunek: Wychowanie Muzyczne, specjalność: Edukacja Muzyczna, promotor: prof. dr hab. Elżbieta Kilińska, Gdańsk 2001.

środowisku konwencji wypowiedzi. Dzięki zaprezentowaniu słownych pojęć w akustycznej formie, subiektywna wizja świata, wyrażona słowem, nabiera fonicznej obiektywności². Język mówiony, posługujący się intonacją, w znaczący sposób wpływa na stylistykę utworu literackiego, jego składnię i leksykę, jest bogatszy od tekstu pisanego o możliwości wyrazowe³. Słabą stroną materii fonicznej w porównaniu z samodzielnym czytaniem, jest brak kontroli tempa narracji i powrotu do niejasnych kwestii. Jest to spowodowane pośrednictwem lektora, „który nadaje (tekstowi) pewne zabarwienie osobiste, utrudniając (...) i jego obiektywną ocenę i znalezienie własnego, subiektywnego, stosunku do niego”⁴. Problem ten nie dotyczy jednak odbiorcy dziecięcego w wieku przedszkolnym, z zasady nastawionego na percypowanie gotowych przekazów fonicznych i wizualnych. O stopniu atrakcyjności słuchanego tekstu decydują tutaj bardziej zdolności aktorskie opowiadającego oraz spontaniczność i żywość wypowiedzi, których z reguły nie da się zaplanować wcześniej bez szkody dla samego tekstu. Znamiennym tego przykładem jest głos Janusza Korczaka na łamach „Anteny” z 1935 roku w felietonie pt. „Kot w butach”, w którym autor wyraża zaniepokojenie z powodu sytuacji w jakiej znalazł się opowiadając bajkę na żywo w radiu. Konieczność ciągłego dopasowywania opowieści do harmonogramu radiowego, presja wycucia czasu, wymagana bezbłędność wypowiedzi oraz brak bezpośredniego kontaktu ze słuchaczem były powodem nieudanego debiutu Korczaka w radiu. Ryzyko błędu jest jednak wpisane w jednorazowy, dziejący się na bieżąco kontakt ze słuchaczem, zapewnia odbicie artystycznej prawdy o rzeczywistości⁵; „o to właśnie idzie: aby *bajka o kocie w butach* mogła się nie udać. Aby słuchacz miał pełną świadomość, że nie taśma, nie *rzecz* doskonała mówi do niego, lecz żywy, autentyczny, niedoskonały człowiek”⁶. W sytuacji, gdy aktor użyczający głosu wie, że każde niedociągnięcie można skorygować i naprawić, znika napięcie wynikające z konieczności rozplanowywania stylistycznego tekstu, mającego nastąpić za chwilę – logiki wypowiedzi, przewidywać treści jeszcze nie przekazanych i pamiętania treści już wypowiedzianych⁷. Taki mechaniczny charakter przekazu występuje w przypadku bajki muzycznej. Są to starannie opracowane teksty z podziałem na role, z wstawkami muzycznymi i różnymi efektami dodatkowymi mającymi wzbogacić stronę dźwiękową bajki. Takie elementy jak przypadek, niespodzianka, autentyzm, zależą wyłącznie od wypowiedzi aktora,

² S. Bardijewska, *Słuchowisko – wolność i ograniczenia*, „Scena”, 1991 R. 76, nr 10-11-12, s. 21.

³ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 32.

⁴ J. Mayen, *Radio a literatura. Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 53.

⁵ J. Mayen, *O stylistyce ...*, op. cit., s. 156.

⁶ Tamże, s. 157.

⁷ Tamże, s. 152.

podlegają jego osobistej interpretacji przygotowanego tekstu⁸. Jest to podejście do tekstu bajki jako materiału o charakterze scenariusza, który sam w sobie ma małą wartość artystyczną i osiąga pełnię dopiero wtedy, gdy zostaje zrealizowany w widowisku czy słuchowisku. Wtórność tekstu w stosunku do jego realizacji mimo kolejności jego powstawania jest tematem dyskusji, jaka toczy się wokół teorii teatru⁹. Chodzi o zależność między tekstem dramatu potraktowanym autonomicznie, a jego praktyczną inscenizacją. Dylematy w sferze kryteriów umożliwiających określenie jasnej definicji dotyczą także słuchowiska oraz adaptacji literackiej, jako dziedzin pokrewnych teatrowi. Z tego względu bajka muzyczna jest potraktowana jako przejaw sztuki z pogranicza, ponieważ według Jean Tardieu „umieszcza słuchacza w połowie drogi między całkowitym uwewnętrznieniem, jakie stwarza milcząca lektura, a całkowitym uzewnętrznieniem, jakie stwarza teatr lub film”¹⁰.

Bajka muzyczna posiada kilka wspólnych cech z radiem, reprezentującym foniczność w czystej postaci. Są to: wspomniana awizualność, kameralność, działanie na wyobraźnię, różnorodność tworzywa fonicznego włączonego w proces potęgowania wrażenia. Natomiast jako gotowy, zarejestrowany na nośniku produkt przeznaczony do sprzedaży detalicznej, różni się z podstawową cechą radia, jaką jest zdolność do przekazu informacji w tym samym czasie na różną odległość¹¹. Pomijam tutaj fakt, że można wyemitować bajkę na antenie radia jako gotowy produkt. Wtedy taka bajka staje się bardziej sterylna od żywej audycji radiowej; nabiera cech stałości, lecz pozbawiona zostaje swej ulotności. Utrwalona na nośniku jest podobna do książki lub dokumentu¹².

Najbardziej znaczącą cechą zgodności bajki z materiałem fonicznym jest działanie na wyobraźnię poprzez eliminację niepotrzebnych treści. Wykorzystując w danym momencie tylko te motywy, które popychają akcję do przodu i umożliwiają pełne jej zrozumienie, sztuka foniczna odpowiada bajkowej lakoniczności¹³.

Synteza słowa i innych elementów fonicznych w sztuce ma za zadanie wyzwolić i otworzyć człowieka na głębię przeżyć i doświadczeń niesprawdzalnych empirycznie. Według Donalda MacWhinniego „audycja radiowa stanowi pomost między poezją, a muzyką z jednej strony, a światem realnym z drugiej. Jest czymś, co pozwala (...) zrozumieć rzeczy

⁸ Tamże, s. 154.

⁹ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s.76.

¹⁰ J. Mayen, *Radio a literatura*, op. cit., s. 55.

¹¹ M. Kaziów, op. cit., s. 8.

¹² J. Mayen, *O stylistyce ...*, op. cit., s. 154.

¹³ J. Mayen, *Radio a literatura*, op. cit., s. 211.

artystycznie nieobliczalne”¹⁴. Dla bajki muzycznej taki status tworzywa fonicznego służy przede wszystkim zwróceniu uwagi dziecka na ważność każdego słowa. Skondensowane w bajce słowo, podbudowane atmosferą niesamowitości posiada zdolność odrywania słuchacza od codzienności i sprzyja rozbudzeniu wyobraźni i myślenia. Otwiera się obszar tego, co poddane jest bezpośrednio zmysłowi słuchu i tego, co nowe, tajemnicze i dane do osobistego odkrycia. Ważną pomocą w osiągnięciu tego celu jest rola narratora. W bajce muzycznej jego funkcja polega na komentowaniu bajkowych zdarzeń. Pozostając w tej roli jest on na równi z dzieckiem obserwatorem akcji, lecz równocześnie przewodnikiem po niej. Charakterystyczną cechą narratora jest jego bliski kontakt z dzieckiem, w przeciwieństwie do postaci bohaterów żyjących jakby własnym życiem, nie zdającym sobie sprawy z tego, że są podglądani i oceniani. Świat bohaterów bajki nie jest światem dziecka, o czym wie ono doskonale, natomiast nie można tego samego powiedzieć o narratorze¹⁵. Głos płynący z głośnika to nie to samo dla dziecka, co będący w zasięgu ręki rodzic czy opiekun, który opowiada. Stąd dziecko może początkowo nie rozumieć specyfiki odrębności narratora dopóki nie pozna konwencji bajki. Sama konwencja zaś nie jest zbyt skomplikowana ze względu na fakt, iż elementy opisowe są często zastępowane przez dialog i monolog samych bohaterów. Bajka w formie słuchowiska „jest w pewnym sensie dramatem epickim, który opowiada się sam z pominięciem narracji stosowanej w prozie, ale za to liczne kwestie bohaterów przyjmują funkcję narracyjną”¹⁶.

Jeszcze wyraźniej jest to widoczne w spektaklu teatralnym i w filmie, w których opis akcji jest niepotrzebny, zastąpiony całkowicie grą występujących aktorów. Film, powstały w wyniku rozwoju techniki, jest obecnie dziedziną sztuki najbardziej reprezentatywną dla szerokiej rzeszy ludzi. Najistotniejszą jego cechą jest możliwość wizualnego przedstawienia rzeczywistości. Ze względu na fakt, iż człowiek uzyskuje za pomocą wzroku około 80% informacji z otoczenia¹⁷, ta właściwość filmowego tworzywa kwalifikuje go do roli wiarygodnego przekaznika różnego rodzaju treści o świecie, tym bardziej, że w przeciwieństwie do dzieł plastycznych i fotografii, film przebiega w ciągłym ruchu w czasie. Jest to jednak tylko wynik odbioru, a nie obiektywna informacja, dlatego oglądanie filmu wymaga świadomości umowności obrazów przedstawianych na ekranie. Odbiór prezentowanych zdarzeń odbywa się za pomocą wzroku, lecz – nie licząc słuchu – w oderwaniu od innych zmysłów. Jest więc to odbiór z zasady niepełny, nie można bowiem

¹⁴ M. Kaziów, op. cit., s. 88.

¹⁵ J. Mayen, *Radio a literatura*, op. cit., s. 254.

¹⁶ M. Kaziów, op. cit., s. 172.

¹⁷ *Kultura literacka w przedszkolu*, pod red. S. Fryciego i I. Kaniowskiej-Lewańskiej, Warszawa 1982, s. 319.

dotknąć, powąchać czy posmakować obrazu filmowego, albo w jakiś sposób wnikać w niego. Dzieje się tak dlatego, że obraz ten jest tylko wizerunkiem pewnego wycinka świata i jego interpretacją, często artystyczną.

Oprócz warstwy czysto wizualnej, film składa się także z warstwy dźwiękowej, na którą składają się wszelkiego rodzaju imitacje odgłosów różnego pochodzenia. W warstwie muzycznej stosuje się stałe motywy przewodnie, a także dąży się do uzyskania kontrastu charakteru muzyki z charakterem obrazu potęgującego napięcia, szczególnie w momentach grozy oraz wykorzystuje się ekspresję głosu ludzkiego¹⁸. Zadaniem muzyki w filmie jest ponadto współdziałanie z przebiegiem obrazów filmowych, budowanie nastroju i potęgowanie wyobrażeń, emocji i skojarzeń.

Te elementarne warstwy filmu decydują o jego audiowizualnym charakterze; analogicznie wizualność i słyszalność stanowią o randze sztuki w ogóle. Film – pisze Zofia Lissa – „jest syntezą sztuki teatralnej i opery, music-hallu i muzyki szmerów, korzysta też z piękna przyrody, jak żadna z innych sztuk, które ją mogły jedynie odtwarzać, ale nigdy prezentować wprost, jak to czyni film”¹⁹. Film wykorzystał i zmodyfikował zdobycze teatru, architektury, malarstwa głównie w zakresie kompozycji postaci i przedmiotów w przestrzeni. Jako twór dziejący się w czasie wzoruje się też na literaturze i muzyce. Od literatury film przejął podział na gatunki. Budowa dramaturgiczna często opiera się na identycznym doborze wątków, układów, postaci, scenerii i nastrojów. W tym sensie przejął też od literatury cechy, które stanowiły jej siłę w dziewiętnastym wieku: pojemność informacyjną, nośność znaczeniową, możliwość odwzorowywania obiektywnej rzeczywistości, siłę wyrazu”²⁰ zawarte w drukowanym słowie.

Powstaje pytanie, czym ta sztuka jest dla dziecka w wieku przedszkolnym, w jakim stopniu ułatwia, a w jakim utrudnia przyjmowanie treści filmu oraz od czego ten odbiór zależy. Jurij Łotman w książce „Semiotyka filmu” uzależnia treść filmu od jego językowego, semantycznego wzoru, który z kolei jest niczym innym jak znakiem pełniącym rolę symbolu, którego funkcja polega na zastępowaniu; „słowo zastępuje rzecz, przedmiot, pojęcie, pieniądze zastępują koszt, mapa zastępuje teren”²¹. Film trafia do dziecięcej wyobraźni właśnie dzięki temu, że wskutek swej wizualnej struktury zastępuje słowo konkretnym

¹⁸ Tamże, s. 321-323.

¹⁹ E. Souriau, *Wpływ muzyki na rozwój psychiczny dziecka*, w: *Wychowanie przez sztukę*, red. I. Wojnar, Warszawa 1965, s. 189.

²⁰ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 31.

²¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 12.

obrazem. Obraz filmowy staje się ekwiwalentem wielu zdań²². Ta cecha filmu jest jednym z istotnych czynników pomagających w przyswajaniu sobie świata przez dziecko, choć nie jedynym; “obraz i dźwięk to znaki torujące drogę dziecięcej wyobraźni, słowo pełni rolę uzupełniającą”²³. Pełny kontakt poznawczy dziecka ze sztuką wymaga rozumienia jej iluzji, do czego jeszcze dziecko w tym wieku nie jest dostatecznie przygotowane. Brakuje tu wspomnianego bezpośredniego kontaktu z oglądanymi zjawiskami. Dlatego funkcja filmu sprowadza się jedynie do inspirowania dziecka w jego późniejszych działaniach o charakterze zabawowym: w tańcu, rysunku, śpiewie. Im bardziej film trafia do przeżyć dziecka, tym większa jego wartość. Najlepszy tego rezultat osiąga się zatem poprzez sfilmowanie bajki. Jako gatunek należą one do rodzaju tzw. filmów kreuujących²⁴, do których należą zarówno filmy fabularne, jak i filmy afabularne, których istotą jest dominujący udział fantazji w wytworzonym przez film świecie. Rządzi się on swoimi własnymi prawami zaczerpniętymi z ludowej, dziecięcej, literackiej, a nawet naukowej fantazji w postaci np. zsubiektywizowanych wizji artystycznych oddających metaforycznie pewne realnie istniejące stany emocjonalne.

Bajki na ekranie mogą występować w dwóch głównych odmianach: jako filmy z udziałem prawdziwych aktorów oraz jako filmy animowane. W przeciwieństwie do zwykłych filmów fotograficznych opartych na mechanizmie ciągłej pracy kamery, animacja posługuje się tzw. techniką poklatkową. Polega ona na rejestrowaniu dużej ilości pojedynczych zdjęć tworzących poszczególne fazy ruchu²⁵. Zaletą filmów animowanych jest nieograniczona możliwość manipulacji obrazami; w filmie kukielkowym będą to obrazy lalek, w teatrze chińskich cieni - obrazy wycinanek, w kreskówkach – narysowane postaci. Ożywianie w wyniku animacji pozwala na kreowanie nowych światów i sytuacji nieistniejących na prawach świata rzeczywistego.

Łotman zauważając podobieństwo między filmem aktorskim a filmem animowanym w zakresie wspólnoty techniki upowszechniania, wskazał na istotne różnice między tymi dwoma gatunkami; „podstawowa właściwość języka animacji polega na tym, że posługuje się on znakami znaków: to co przesuwają przed publicznością na ekranie jest wizerunkiem

²² M. Romanowska, *Odbiór filmu przez dzieci i młodzież*. (W:) *Rocznik Nauk Pedagogicznych*, t. XXII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 129.

²³ *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, pod red. M. Tyszkowej i B. Żurakowskiego, Warszawa-Poznań 1984, s. 135.

²⁴ A. Wiech: *O filmie – dla szkoły*, Słupsk 1990, s. 160.

²⁵ Tamże, s. 128.

wizerunku. Przy tym, gdy w fotografii ruch potęguje jej charakter iluzjonistyczny, to w wypadku kadru rysunkowego potęguje jego umowność”²⁶.

Filmy animowane są szczególnie predysponowane do adaptacji bajek ze względu na zgodność ich cechy obrazowego wyrażania stosunków i uczuć, czyli ekspresyjności z możliwościami techniki filmowej. Zbiegają się one ze współczesną tendencją sztuk plastycznych, które postulują odrzucenie iluzji głębi i realistycznego czasu, maksymalne uproszczenie rysunku i potęgowanie umowności²⁷. Rysunkowy film animowany jest podatny na wierne odwzorowywanie baśniowych nastrojów. W tym sensie przedstawiony obraz tworzy specyficzny, baśniowy krajobraz emocjonalny; ciemny, gęsty las, burza, wydłużone cienie drzew, działanie silnego wiatru, ponure otoczenie wywołują nastrój niesamowitości i grozy, podczas gdy otwarte przestrzenie, słońce, tętniąca życiem łąka nastrajają pozytywnie i odprężają²⁸.

Animacja odpowiada w sposób pełny na ważną cechę bajki, mianowicie zaspokaja ona potrzebę kontrastu w przedstawianiu jednoznacznie złych postaci jako brzydkich, a dobrych jako pięknych oraz obrazuje wszystko w sposób ostry i wyraźny²⁹. Sam fakt możliwości, jakie posiada film animowany sprawia, że dzieci mogą rozwijać wrażliwość, wyobraźnię plastyczną oraz poczucie humoru. Nawet pomijając tradycyjne wątki bajek ludowych, film rysunkowy zdobywa uznanie najmłodszych widzów. Przykładem mogą służyć krótkie 10-20-minutowe „dobranocki”, których popularność mierzy się stopniem oczekiwania dzieci na dalsze losy ekranowych bohaterów³⁰. W filmach animowanych, jak nigdzie indziej możliwe jest przedstawienie i realizacja dziecięcych zabaw, gier słownych, sennych marzeń itp. w sposób dosłowny, ograniczony jedynie rygorami praw estetycznych; „jest to przede wszystkim świat układów estetycznych, kształtów i zmiennych barw, różnorodnych skojarzeń, szybko zmieniających się nastrojów i uczuć (...), jest to egocentryczny i subiektywny świat dziecka”³¹ - pisze J. Koblewska o filmie „Alicja w krainie czarów”.

Na gruncie fotograficznej techniki filmowej baśniowe efekty wizualne osiąga się poprzez manipulowanie ruchem (zatrzymywanie, cofanie, przyspieszanie, zwalnianie), pokazywanie obrazów w różnych perspektywach (ukośnych, odwróconych, z góry), nakładanie kadrów, zmiany ostrości, wielkości planów (zbliżanie, oddalanie).

²⁶ J. Łotman, op. cit., s. 203.

²⁷ W. Jewsiewicki, *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz – pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa 1989, s. 196.

²⁸ ?, *Kultura literacka w przedszkolu*, op. cit., s. 333-334.

²⁹ M. Luthi, *Cechy narracji w bajce ludowej*, „Literatura Ludowa”, 1982 nr 3, s. 65.

³⁰ *Twórcy filmu dziecięcego w Polsce*, Poznań 1987, s. 16.

³¹ J. Koblewska-Wróbłowa, *Film i dzieci*. Warszawa 1961, s. 104.

To, co traci film fotograficzny w konfrontacji z filmem animowanym może częściowo nadrobić w ukazywaniu poetyckich scen odwołujących się do dawnych czasów, a także wykorzystując najnowsze zdobycze techniki komputerowej. Widok starego zamku, tajemnicze, mroczne wnętrza lub majestatyczny, secesyjny ogród czy prawdziwy las mogą silnie oddziaływać na emocje³². Jednym z najistotniejszych elementów działających na dziecko jest w filmie eksponowanie planów bliskich, najbliższych dziecięcej orientacji w świecie; “kino przenosi nas w świat, w którym wszystkie osoby – i przyjaciele, i wrogowie – pozostają z widzem w relacji intymności, zażyłości obejmującej nie tylko znajomość cech charakteru, ale i szczegółów wyglądu, aż po sieć zmarszczek na twarzy”³³. Plany bliskie pozwalają dziecku zorientować się w miejscu akcji bez konieczności skupiania uwagi wyłącznie na selekcji elementów istotnych od mniej istotnych³⁴. Stąd montaż filmu powinien przebiegać w kolejności od planów ogólnych do planów bliskich³⁵. Łatwiej jest wtedy o prawidłowe kojarzenie i wytłumaczenie ciągłego ruchu w filmie.

Ruch na ekranie, podobnie jak w teatrze, jest tym czynnikiem, który skupia uwagę dziecka jako najsilniejszy bodziec wzrokowy, informujący o aktualnej sytuacji w otoczeniu³⁶. Nawet bardzo małe dziecko czyni to bez wysiłku, gdyż jego reakcja na ruch jest uwarunkowana instynktem; im starsze dziecko, tym większy głód wydarzeń i pełniejsze ich rozumienie. Skupiając uwagę na ruchu, dziecko stopniowo uczy się je porządkować i grupować w sensowne wydarzenia. Przychodzi mu to tym łatwiej im bardziej trafne są jego przewidywania dalszej akcji na ekranie.

W przypadku bajki, gdy dziecko już się z nią kiedyś zetknęło, odkrywanie następujących po sobie zdarzeń w filmie staje się źródłem specyficznej, dziecięcej satysfakcji płynącej z obserwacji tego, co znane z tym, co nie znane³⁷. Nawet, jeśli dziecko dobrze zna bajkę, film przekaże mu ją w nowy sposób, z innego punktu widzenia, zawsze niezgodnie z jego wcześniejszymi wyobrażeniami. Filmową bajkę dziecko traktuje także jako źródło obiektywnej informacji o postaciach, w których istnienie wciąż jeszcze wierzy np. w postać Baby Jagi. Z tej perspektywy ma ono poważniejszy stosunek do naturalistycznego filmu aktorskiego realizującego pewien aspekt dokumentalny, niż do filmu animowanego, który z racji swej struktury nie wzbudza tak dużego lęku, a w konsekwencji ciekawości dziecka³⁸.

³² Tamże, s. 104.

³³ J. Łotman, op. cit., s. 42.

³⁴ J. Koblewska-Wróblowa, op. cit., s. 59.

³⁵ Tamże, s. 57.

³⁶ Tamże, s. 32.

³⁷ Tamże, s. 34.

³⁸ Tamże, s. 123.

Możliwość „obiektywnego” przedstawiania baśniowych bohaterów przez film jest przyjmowana krytycznie przez niektórych psychologów, filologów i filozofów. Zwracają oni uwagę, że tak ujęta bajka traci swoje osobiste i niepowtarzalne znaczenie, jest tylko ilustracją i popada w schematyzm aktualnych tendencji stylistycznych³⁹, a także nie pobudza dostatecznie dziecięcej wyobraźni; “obecnie większość dzieci ma do czynienia jedynie z upiększonymi i spłaszczonymi wersjami dawnych baśni, pozbawionymi wszelkich głębszych znaczeń i jakiegokolwiek wagi – takimi, jakie pokazuje się w kinie czy telewizji, gdzie przekształcone są w pustą rozrywkę”⁴⁰ - pisze Bruno Bettelheim. Krytyka ta ma swoje szersze tło dotyczące negatywnych skutków oddziaływania kultury obrazkowej w ogóle, pomine jednak dokładniejszą analizę tego zagadnienia ze względu na przyjęty, ograniczony zakres tematu tej pracy.

Problemem odbioru sztuki przez dzieci zajął się H. Wallon. Stwierdził on, że małe dziecko nie potrafi jeszcze uniknąć łączenia własnych, wewnętrznych emocji z postrzeganym światem zewnętrznym⁴¹. Prowadzi to do niepełnego lub zupełnego niezrozumienia treści filmu. Dzieje się tak tym bardziej, że film uniemożliwia natychmiastowe zatrzymanie akcji bajki i cofnięcie w celu lepszego zrozumienia wątku. Teza ta jest do przyjęcia w kwestii odbioru filmu w kinie lub telewizji, jednak w dobie coraz większej powszechności systemów video, DVD i programów komputerowych traci na ostrości. Pewnym względnym kryterium będzie tu sam fakt posiadania tego sprzętu w domu oraz wiek i rozwój dziecka pozwalający mu na opanowanie obsługi tego sprzętu w sposób umożliwiający manipulowanie obrazem na ekranie tak, jak to czyni z książką. Nie zmienia to jednak faktu, że odbiór treści z ekranu przez dziecko ma charakter sumatywny tzn. że tylko niewielka część odebranych informacji jest w pełni zrozumiała, zaś cała reszta jest przyjmowana bezkrytycznie jako coś oczywistego, choć niejasnego⁴². Właściwy odbiór treści jest zależny od tempa narracji i jej przebiegu. Trudności w percepcji związane są również z ograniczeniem przestrzeni ekranu, niezgodnym z naturalną przestrzenią życiową dziecka. Zachodzi tu również sprzeczność w kwestii wyboru przedmiotu zainteresowania, gdyż czynności ruchowe dziecka zostają zastąpione ruchem na ekranie; zamiast swobodnych działań poznawczych dziecka i jego własnych wysiłków penetrujących otoczenie, ma ono przed oczami obraz, który sam się porusza i sam zmienia perspektywę i wymiary przedmiotów w sposób niekontrolowany przez dziecko⁴³. Warstwa

³⁹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1985, s. 127.

⁴⁰ Tamże, s. 69.

⁴¹ J. Koblewska-Wróblowa, op. cit., s. 39.

⁴² *Kultura literacka w przedszkolu*, op. cit., s. 328.

⁴³ J. Koblewska-Wróblowa, op. cit., s. 38.

wizualna bajki filmowej ma też swoje inne słabe strony; nie liczy się mianowicie z oczekiwaniem na zjawisko oczekiwania i zmiany, występującego przy okazji żywego kontaktu aktora z dziećmi. Problem ten dotyczy w równym stopniu filmu i słuchowiska.

Ważną rolę do spełnienia ma także dźwiękowość. Jej zadanie, oprócz tworzenia atmosfery, sprowadza się głównie do uzupełniania uproszczeń animowanego obrazu; tym samym staje się równorzędnym partnerem konstrukcji filmu⁴⁴, co wykorzystują liczni kompozytorzy. Z tworzeniem muzyki do filmów animowanych wiążą się takie nazwiska jak: Krzysztof Penderecki, Włodzimierz Kotoński, Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Wojciech Kilar, Witold Lutosławski.

Muzyka w filmie dzieli się na immanentną i transcendentną⁴⁵. Muzykę immanentną charakteryzuje ściśle powiązanie z akcją filmu, stanowi ona podmiot, bez którego niemożliwe byłoby spójne przesunięcie toku akcji do przodu lub straciłaby ona logiczny sens. Wzorem takiego potraktowania muzyki są filmy, w których muzyka zyskuje pierwszoplanowe znaczenie, urasta do rangi głównego motywu filmu. Przykładem zastosowania na ekranie muzyki immanentnej jest animowany film dla dzieci pt. „Reksio kompozytorem”. Treścią bajki jest odkrycie przez Reksia istnienia w naturze różnego rodzaju dźwięków i jego pomysł skomponowania z nich dzieła muzycznego. W wyniku współpracy z innymi mieszkańcami podwórka udaje się wykonać bogaty w swojsko brzmiące dźwięki, utwór. Muzyka eksponowana w ten sposób współdziała z obrazem na równych prawach pod względem ważności przekazu. Obraz i dźwięk wzajemnie się dopełniają.

Muzyka transcendentna pełni rolę komentarza do obrazu i nie jest związana bezpośrednio z akcją filmu. Dzieli się ona na trzy grupy: muzykę ilustracyjną, imitatorską i samoistną.

Istotą muzyki imitatorskiej jest synchronizacja efektów muzycznych i wizualnych. Ta odmiana muzyki filmowej występuje często w filmach animowanych przeznaczonych dla dzieci. Muzyka taka pełni funkcję naśladowczą w stosunku do obrazu i jest często czynnikiem podkreślającym humorystyczny charakter bajki. Najlepiej do tego nadaje się muzyka nosząca znamiona programowości np. „Obrazki z wystawy” M. Musorgskiego mogą służyć za podstawę tworzenia animowanego obrazu. W tym wypadku sprowadzenie warstwy wizualnej do roli komentarza do muzyki wydaje się w pełni uzasadnione. Przykładem takich filmów jest cykl kreskówek Walta Disneya czy Hanny i Barbera.

⁴⁴ H. Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975, s. 333.

⁴⁵ Ch. G. Roskosz, *Muzyka w filmie amatorskim*, Warszawa 1970, s. 14.

Funkcją muzyki ilustracyjnej jest wzmocnienie i pogłębienie wrażeń estetycznych widza. Zjawiska prezentowane na ekranie odnajdują w muzyce swój nastrojowy odpowiednik, muzyka sygnalizuje zmiany charakteru poszczególnych zdarzeń. Muzyka ilustracyjna występuje w filmach o treści przesyconej wzmożoną uczuciowością np. w melodramatach, ale także w filmach o pogodnym tonie. Jej materiał często stanowią fragmenty utworów wybitnych kompozytorów oraz ludzi piszących na konkretne zamówienie, w zależności od idei całego filmu i poszczególnych scen.

Najbardziej niezależną formą muzyki transcendentnej jest muzyka samoistna. Nie tłumaczy ona ciągłych zmian akcji ani bezpośrednio, ani pośrednio poprzez odwołanie się do emocji, lecz tworzy samodzielną warstwę muzyczną współzawodniczącą z obrazem filmowym i scalającą elementy wizualne i foniczne. Posiada ona analogię ze stylem polifonicznym w muzyce, którego istotą jest łączenie kilku samodzielnych melodii równocześnie, w wyniku których tworzą się ciekawe, choć pozornie niezamierzone współbrzmienia. Najpospolitszym środkiem łączącym obraz z muzyką jest tzw. leitmotiv, czyli przewijający się przez cały film jeden temat muzyczny.

Według Zofii Lissy muzyka filmowa znajduje się w specyficznym położeniu wobec obrazu filmowego. Jest ona przeważnie elementem drugorzędnym, ponieważ nie spełnia funkcji informacyjnej w takim stopniu, jak to czyni obraz, który odwołuje się do sfery intelektualnej i tym samym wymaga zwiększenia uwagi na bodźcach wzrokowych. Naturalną konsekwencją koncentracji na obrazie jest przesunięcie wrażeń słuchowych na dalszy plan. Muzyka w filmie egzystuje na zasadzie transmisji bezpośredniej, bez konieczności uruchamiania operacji logicznych; „w wypadku muzyki – wrażenia słuchowe nie wywodzą nas na zewnątrz nas samych ku rzeczywistości poza nami, lecz raczej skupiają nas na samych sobie, na własnych wyobrażeniach, przeżyciach”⁴⁶. To sprawia, że muzyki filmowej słucha się inaczej niż muzyki autonomicznej, traktuje się ją bardziej jako środek, niż jako cel. Muzyka odbierana podświadomie może służyć do odprężenia, koncentracji na jakichś czynnościach, może pobudzać określoną postawę wobec zjawisk, przedmiotów, osób, być źródłem zmysłowej przyjemności lub może zaradzać znudzeniu⁴⁷.

Percepcja muzyki podczas oglądania filmu jest zawsze prawidłowa, gdyż nie wymaga ona znajomości zasad muzyki. Powiązanie muzyki z filmowym obrazem „unieważnia niejako wszelkie muzyczne znaczenia (...) i wklajając ją w nową sytuację znakową nadaje jej nowe

⁴⁶ E. Kofin, *Muzyka telewizyjna. O specyfice gatunku*, Warszawa 1980, s. 186.

⁴⁷ Tamże, s. 227.

znaczenia, jakich nie miała bez kontekstu z filmem”⁴⁸. Muzyka ta wpływając na stan, w jakim znajduje się widz, tworzy podstawę dla różnego rodzaju procesów psychicznych człowieka.

Zarówno elementy wyłącznie foniczne jak i elementy audiowizualne bazują na tej samej wspólnocie środków. Z wyjątkiem ruchu i unaocznionej funkcji słowa na ekranie, niemal wszystkie cechy wizualne mają swoje odpowiedniki w sferze akustycznej; baśniowy krajobraz emocjonalny jest reprezentowany w bajce muzycznej poprzez elementy tworzywa dźwiękowego (jako opozycja do różnorodności dźwięków i ciszy), relacja intymności w pokazywaniu planów bliskich jest zastąpiona kameralnością i oszczędnością brzmienia, obiektywne doznania zmysłowe dotyczą zarówno obrazu, jak i fonii, podobnie jak kontrast w przedstawianiu bohaterów pozytywnych i negatywnych jest osiągany za pomocą brzmienia głosu i gestów fonicznych. Również ograniczenia techniki przekazu tej sztuki posiadają równoważne cechy; w filmie jest to ograniczenie przestrzeni, w słuchowisku jest nim granica słyszalności mierzona w decybelach. Te analogie świadczą o licznych związkach audiowizualnych, bliskich rzeczywistości, lecz tym samym uwypuklających specyfikę wyłącznie słuchowych przekazów treści.

Geneza bajki muzycznej jako gatunku skupiającego tekst i muzykę wiąże się z powstaniem teatrów operowych i ich wcześniejszymi odpowiednikami w postaci dramatów liturgicznych. Istotą teatralnego schematu jest oparcie akcji dramatycznej na słowie, muzyce, oświetleniu i scenografii. Warstwa wizualna teatru i filmu zostaje pominięta w przypadku słuchowiska radiowego, nagrań na płytach i kasetach, stąd na czoło środków wyrazowych w bajce muzycznej wysuwa się tylko słowo i muzyka. Wyeksponowane w ten sposób elementy tworzą wzajemne zależności w przekazie bajkowej treści.

Związek muzyki i słowa opiera się na wspólnocie związanej ze sferą akustyczną: intonacją, rytmem, barwą głosu oraz na przebiegu w czasie. Jako wyraz ekspresji, słowo i muzyka realizują dwie odrębne drogi komunikacyjne. Język jest przede wszystkim systemem znaczeń, operuje znakiem w postaci hasła akustycznego, stąd jego rola sprowadza się do nazywania i poznawania, wydawania sądów i opisywania przedmiotów, zjawisk, przeżyć, wyglądom rzeczy. Słowo występuje jako pojęcie, zmierza do uogólnień i uproszczeń. Z małymi wyjątkami nie istnieje podobieństwo między brzmieniem słowa, a znaczeniem, jakie zawiera. Muzyka nie posiada, tak jak słowo, werbalnego charakteru. Jej funkcją jest przede wszystkim wyrażanie ekspresji uczuć, emocji i nastrojów. Znaczenia, jakie można przesyłać za pośrednictwem muzyki, są w dużym stopniu ograniczone do ukazywania podobieństw i

⁴⁸ Tamże, s. 200.

zależne od przyjętej w danej kulturze konwencji⁴⁹. Muzyka oddaje zupełnie inne jakościowo treści, odwołuje się do życia wewnętrznego człowieka. Jak zauważył M. Proust „z jednej strony rządzi się (ona) swoimi wewnętrznymi prawami, z drugiej – prawa te służą do zmaterializowania i określenia wszystkiego, co istnieje poza nimi, lecz czego nie potrafimy ujawnić i określić inaczej niż przez sztukę”⁵⁰.

Sama sztuka może oddziaływać na człowieka na różne sposoby. Również podejście do muzyki ujawnia dwa rodzaje celów, jakim służy. Celem muzyki w ujęciu podmiotowym jest przeżycie, poznanie i zrozumienie jej treści i znaczeń związanych z jej wewnętrzną strukturą. Słuchacz skupia się wtedy na odebraniu znaczeń autonomicznych, ale także znaczeń desygnacyjnych. Pod pojęciem „znaczenie desygnacyjne” kryją się wszelkie dane o stanach wpływających z przeżyć pozamuzycznych, jednak z muzyką ściśle związanych tj. uczuciach, nastrojach, poczuciu ciągłości akcji i wydarzeń. W utworach muzycznych przejawia się to np. umieszczeniem literackiego tytułu, tekstu, programu łączącego muzykę z treściami dodatkowymi mającymi ją tłumaczyć⁵¹. W ujęciu przedmiotowym muzyka służy osiągnięciu tylko pozamuzycznych stanów emocjonalnych: relaksu, bodźca dla wyobrażeń, ucieczki od codzienności i nie jest celem samym w sobie⁵².

W bajce muzycznej oba rozróżnienia mają zastosowanie, bowiem trudno wydzielić z przeżyć towarzyszących słuchaniu bajki tych, które są związane tylko z tekstem i tych, które dotyczą muzyki. Zarówno muzyka, jak i tekst mogą stać się pretekstem do zanurzenia się w marzeniach, poczuciu satysfakcji i odprężenia graniczącego z ulgą, a także mogą wnosić do sfery emocjonalnej i poznawczej treści w równym stopniu interesujące. Ujawnienie się niektórych doświadczeń estetycznych jest możliwe tylko poprzez syntezę słowa i muzyki, tekst bajki zawdzięcza wiele muzyce i odwrotnie, muzyka, która na długo zostaje w pamięci zawdzięcza to wrażeniu, jakie słuchacz odebrał dzięki tekstowi. Dzieje się to w oparciu o swoistą grę zmysłów i emocji, o których Leonard B. Mayer pisze: „często muzyka wzbudza afekt za pośrednictwem uświadomionej konotacji lub nieświadomych procesów wyobraźniowych. Pewien widok, dźwięk, zapach przywołuje półzapomniane myśli o osobach, miejscach i doznaniach, rodzi marzenia *mieszając pamięć z pragnieniem* lub też pobudza świadome konotacje związane z przedmiotami referencyjnymi. To właśnie te (...)

⁴⁹ *Kultura literacka w przedszkolu*, op. cit., s. 290-291.

⁵⁰ W. Rudziński, *O muzyce przy głośniku*, Kraków 1974, s. 27.

⁵¹ *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Maturzewska i H. Kotarska. Warszawa 1990, s. 155.

⁵² Tamże, s. 162.

obrazy stają się w rzeczywistości bodźcami, w odpowiedzi na które dochodzi do reakcji afektywnej”⁵³.

Znaczenie muzyki traktowanej autonomicznie w odniesieniu do bajki muzycznej odgrywa niebagatelną rolę. Nie jest ona bowiem nigdy do końca autonomiczna, ponieważ bierze pod uwagę pozamuzyczne skojarzenia. Można tę jej właściwość wykorzystać. Stanisław Moniuszko w poemacie „Bajka” powiązał w szereg pewną ilość motywów, którym można przypisać określone znaczenie literackie, a więc konkretne wątki bajkowe; motywom dramatycznym – dramatyczne, pogodnym – pogodne itd. uzależniając ich sens i dobór od logicznego powiązania narracji bajki. W oparciu o muzykę możliwe jest podłożenie dowolnej treści, pod warunkiem, że zachowany zostanie między nimi wspólny szkielet dramaturgiczny – momenty kulminacji, nastroju, akcji itp.⁵⁴. Takie odczytanie utworu, dzięki swej umowności, nie wymaga nawet od dziecka jakiegoś specjalnego przygotowania intelektualnego i doświadczeń, lecz jako utwór muzyczny traci tym samym swój charakter literacki, w związku z czym nie może być uznany jako bajka muzyczna. Utwór Moniuszki staje się bajką dopiero w wyniku świadomych procesów wyobraźniowych, których podstawą i celem jest zawsze muzyka i tylko jako taka może być odbierana. Nie odtwarza wtedy konkretnych czynności, lecz przyjmuje funkcję analogiczną do tych czynności. Tylko nieliczne utwory podlegają jednoznacznym skojarzeniom. Są to kompozycje z efektami onomatopeicznymi. Pośrednio takimi kompozycjami są też kompozycje nasuwające skojarzenia ruchowe ze względu na zastosowaną motorykę rytmu⁵⁵.

Zarówno język, jak i muzyka odwołują się do wyobrażeń słuchającego. Język umożliwia rozwój wewnętrznych skojarzeń w zakresie obrazów i myśli. Każdy obraz, który istnieje w rzeczywistości jest wizją zaproponowaną przez jego autora, natomiast muzyka i słowo prowokują do samodzielnych wysiłków interpretacyjnych. Dźwiękowość języka jest bardziej skomplikowana, trudniej uchwytna i bardziej ulotna od muzyki, jeśli rozpatrywać ją z punktu widzenia zjawiskowości brzmienia. Przykładem tego jest język chiński, w którym logiczny sens danych pojęć zależy od intonacji mówiącego. Innym dowodem tego bogactwa jest fakt, iż w przeciwieństwie do muzyki, brzmiącego słowa nie da się zapisać w postaci innej niż przy pomocy techniki audiowizualnej, aby wyrazić wszelkie niuanse; „gdy bowiem (muzyka) rozwija się w odległościach harmoniczych, tonach, półtonach, (język) tworzy się niezależnie od nich, ma odległości mniejsze od półtonów, przy czym dźwięk mowy w czasie

⁵³ L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974, s. 310.

⁵⁴ W. Rudziński, op. cit., s. 398.

⁵⁵ Tamże, s. 350.

swego trwania to wznosi się, to spada, a trwanie dźwięku jest zwykle tak krótkie, że uwaga nie ma dość czasu, by się na nim skupić”⁵⁶.

Wynika stąd pewna odpowiedzialność osoby odczytującej dany tekst, ponieważ do prawidłowej interpretacji musi mu wystarczyć zaledwie kilka znaków interpunkcyjnych. Innymi słowy, aby dana treść dotarła do słuchacza w całej swej pełni, musi on włożyć w tą czynność wysiłek niwelujący brak wsparcia w zapisie tekstu, jaki posiada muzyk; “to nie aktor słowom, ale słowa aktorowi dodają nowej wartości, jako iż poprzez nie ukazuje on swą wrażliwość”⁵⁷.

W wielu baśniach element muzyki jest już wkomponowany w samą treść. Bierze się to stąd, że bajki mają rodowód słowny, przekazywało się je drogą ustną z pokolenia na pokolenie. Istnienie różnych wariantów tej samej bajki jest zrozumiałe, natomiast identyczność wielu obiegowych wątków, używanie tych samych magicznych zwrotów, mimo czasem dużej odległości, świadczy o traktowaniu ich w kategoriach muzycznych. Ta zasada obowiązuje również na terenie bajki jako przejaw ludowego folkloru. Bajki wraz z muzyką wyrażają pewną jedność. Są one szczególnie podatne na tę syntezę z racji swej istoty; przekazują swoiste nastroje, uczucia w sposób charakterystyczny dla muzyki. Z kolei muzyka odwołuje się do emocji istniejących niezależnie od niej, dąży do pogłębienia wyrazu emocjonalnego⁵⁸.

Bajki podane w formie ustnego opowiadania zależą od organizacji tekstu, budowy zdań i intonacji. Bajka snuje się od początku do końca. Wkomponowane w nią teksty piosenek, pieśni czy rymowanych zaklęć nie powodują poszarpania narracji, lecz ją dopełniają. Jest to szczególnie widoczne w momencie, gdy określone zwroty czy sytuacje następują powtórnie w ramach bajkowej konwencji powtarzalności⁵⁹. Często sam tekst dostarcza stawy dla wyobraźni muzycznej. Muzyka jest środkiem do uwiarygodnienia przedstawianego w bajce świata. Podobnie jak świat realny jest wypełniony dźwiękami, w bajkach również występują szumiące drzewa, śpiewające ptaki i inne odgłosy przyrody, głosów ludzkich, śpiewu i brzmienia instrumentów muzycznych; „rzeczywistość – jeśli ma być rozpoznawana jako prawdziwa – nie może być głucha i niema. W baśniach (...) świat jest pełen dźwięków”⁶⁰. Na gruncie bajki to stwierdzenie sprawdza się niemal dosłownie, gdy dzięki muzyce możliwe jest przesunięcie akcji do przodu lub bezpośrednio do szczęśliwego

⁵⁶ J. Mayen, *O stylistyce ...*, op. cit., s. 45.

⁵⁷ M. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 135.6

⁵⁸ M. Błażejowski, *Baśnie braci Grimm i muzyka*, “Literatura Ludowa”, 2000 nr 4-5, s. 3.

⁵⁹ Tamże, s. 4.

⁶⁰ Tamże, s. 6.

zakończenia, tym bardziej niespodziewanego. Muzyka ma tutaj moc przerywania “węzłów gordyjskich” zawitych losów postaci bajkowych.

Od kilkunastu lat odnotowuje się niesłabnący rozwój techniki komunikacyjnej na świecie. Nowe możliwości powstałe dzięki coraz doskonalszym urządzeniom elektroakustycznym są wyznacznikami postępu również w dziedzinie techniki audiowizualnej. W coraz większym stopniu komputery służą do celów rekreacyjnych dla szerokiej rzeszy użytkowników. Nośniki, dawniej konstruowane na bazie systemu hi-fi, dziś mają swoje odpowiedniki w systemach cyfrowych. Dążność do uzyskania coraz bardziej perfekcyjnych udoskonaleń brzmienia i obrazu daje się zauważyć szczególnie w dziedzinie muzyki i filmu. W tej sytuacji tradycyjna bajka muzyczna nagrana na nośniku fonicznym staje przed nowymi oczekiwaniami odbiorców. Dziś bajka muzyczna może stać się pretekstem do traktowania jej w kategoriach modelu dla celów wychodzących poza nią samą. Z tego względu klasyczna bajka muzyczna, analogicznie do bajki opowiadanej, staje się w coraz większym stopniu uwarunkowana potrzebami coraz młodszej grupy słuchaczy, czyli tych dzieci, które jeszcze nie opanowały umiejętności swobodnego poruszania się we współczesnej kulturze masowej. Dla tej grupy wiekowej wciąż pozostaje ona, obok filmu, formą bezkonkurencyjną jako element zabawowy. Jednocześnie kultura ta wychodzi im naprzeciw włączając foniczne bajki w obszar działań ekonomicznych, liczących się z prawami popytu i podaży, marketingu i reklamy. Podobnie jak dołączone do gazet różne gadżety, próbki kosmetyków itp. również bajki muzyczne stają się integralnym składnikiem czasopism będąc jednocześnie czynnikiem reklamowym zachęcającym do ich kupna. Promuje się w ten sposób nie tyle bajki muzyczne, ile tytuł periodyku na zasadzie znaku firmowego. Nie bez znaczenia jest też nośnik, na jakim bajka jest nagrana; kasety są tańsze od płyt CD.

Bajka nagrana w formie fonicznej na nośniku dźwięku nie jest traktowana jako odrębny gatunek foniczno-literacki przez teoretyków sztuki. Z tego powodu nie istnieją osobne wykazy, katalogi i recenzje poszczególnych tytułów. O wydaniu lub nie wydaniu bajki muzycznej decydują prawa wolnego rynku. Niezmiernie trudno jest ustalić precyzyjnie ilość bajek muzycznych z tego względu, iż część takich bajek ukazuje się sporadycznie i nie wszędzie. Pewną pomocą w ustaleniu przybliżonej ich ilości na rynku polskim dają strony internetowe ważniejszych firm fonograficznych prezentujących wykaz wydanych przez siebie bajek z przeznaczeniem na sprzedaż w ramach tzw. sklepów internetowych. Jednak nie wszystkie wydawnictwa muzyczne umieszczają na swoich stronach bajki jako odrębnej kategorii. Chaos potęguje niejasność w kwestii wznowień pozycji wydanych już dawniej. To czy dana bajka ukaże się ponownie, zależy od czynników formalno-prawnych i rynkowych.

Na przykład zaprzestanie działalności danej wytwórni lub kooperacja z inną firmą sprawia, że wiele bajek ulega zapomnieniu. Ich wznowienie zależy też od powodzenia, jakim cieszyła się dawniej np. dzięki atrakcyjnej obsadzie wykonawczej. Jest to uwarunkowane tym, że bajki muzyczne i to, co zaspokajają, nie ulegają przedawnieniu. Bajka muzyczna raz zrealizowana posiada znamiona uniwersalności, z tego powodu może być z powodzeniem wznowiona, nawet jeśli tylko w niewielkim nakładzie.

Wiele bajek muzycznych jest dzisiaj wydawanych przez prężnie działające koncerny, specjalizujące w zaopatrzeniu rynku dziecięcego. Te same bajki wydawane są w różnych formach, np. w postaci filmów na kasetach video lub płytach DVD, z których następnie wydzielą się warstwę wyłącznie foniczną. Stąd obecność na rynku dużej ilości soundtracków z popularnych filmów dla dzieci. Do tworzenia muzyki do tych filmów często zapraszane są zespoły i gwiazdy muzyki rozrywkowej. Piosenki te są następnie udostępniane na zwykłych płytach i kasetach. Jest to przykład współpracy różnych form sztuki masowej; każdy produkt jest jednocześnie reklamą innego produktu. Działania te mają na celu komercjalizację rynku dziecięcego. Wynikiem tego zjawiska jest spora ilość bajek, których treść nie posiada ani ludowych, ani literackich korzeni, lecz powstanie swe zawdzięcza postaciom z filmu i komiksu.

Obecnie rynek bajek muzycznych w Polsce zależy od działalności kilku firm fonograficznych. Skutecznie zastępują one dawne, państwowe wytwórnie, takie jak: Polton, Muza, Pronit, Wifon czy Tonpress. Część z nich działa nadal na rynku jako autonomiczne wydawnictwa muzyczne (np. Polskie Nagrania), inne wchodzi w skład wielkich, zachodnich korporacji muzycznych (np. Pomaton EMI). Najwięcej bajek muzycznych jest wydawanych przez Agencję Artystyczną MTJ oraz KOCH International Poland, które wznowiają pozycje wydawane dawniej przez Tonpress.

Bajki muzyczne są przyporządkowane do różnych nazw gatunkowych, pod względem formy przedstawienia lub treści. Istnieją więc foniczne bajki jako: bajki muzyczne, baśnie muzyczne, baśnie i legendy, bajki – śpiewogry, bajki konkretnych autorów (np. bajki Brzechwy czy bajki na motywach braci Grimm), bajki z piosenkami, bajki i baśnie śpiewane, bajki słowno-muzyczne, kabarety, musicale. Osobny rodzaj stanowią wierszowane opowieści bajkowe i słuchowiska, w których element muzyczny występuje marginalnie.

Rozmaitość gatunków bajki muzycznej jest dowodem na ciągłą żywotność tej sztuki, jej zdolność do adaptacji w zmiennych warunkach kulturowych. Wyłącznie słuchowa specyfika tej sztuki jest dzisiaj alternatywą dla kultury obrazkowej. Nie zanosi się na to, by miała ona zaniknąć.

Bajka muzyczna należy do sztuk posługujących się nośnikami seryjnymi, podobnie jak film, fotografia, grafika, sztycharstwo i architektura zurbanizowana. A jednak ze względu na swą awizualność najściślej łączy muzykę z literaturą. Poprzez udźwięcznienie tekstu, treść bajki przestaje należeć wyłącznie do sztuki literackiej i zbliża się do muzyki. Sztuka słowno-muzyczna tworzy nową jakość powstałą z połączenia sztuki niesemantycznej⁶¹ ze sztuką semantyczną w postaci tekstu bajki. Znaczenie bajki, spotęgowane właściwościami fonicznymi stanowią podstawę oddziaływania na psychikę i kształtującą się osobowość dziecka.

W wieku przedszkolnym zarówno słowo, jak i muzyka wchodzi w skład narzędzi poznania świata, obok rysunków, ulepień itp. Słuchając bajki muzycznej dziecko za jednym razem nawiązuje kontakt z muzyką i słowem. Wiek przedszkolny to okres intensywnych wzruszeń i wszechstronnych zainteresowań. Istnienie różnych form sztuki oraz możliwość przetwarzania świata w zabawach czynnych i zabawach recepcyjnych powoduje u dziecka żywą potrzebę doznawania przeżyć artystycznych. Te zaś są podstawą do rozwoju osobowości wyrażającej się stałością w: nabywaniu i porządkowaniu doświadczeń, zdobywaniu wiadomości i różnych sprawności, określonym reagowaniu emocjonalnym, wyborze celów i wartości.

Bajka muzyczna jest sztuką, która z racji swego awizualnego tworzywa i działania tylko w sferze bodźców akustycznych, ma szansę utrwalić się w pamięci dziecka w swoisty sposób. Rozwój psychiczny w tym wieku zależy od intensywności przeżyć. Bajka muzyczna dzięki aktywizującemu działaniu na wyobraźnię, ukierunkowuje przeżycia dziecka z postaci czysto afektywnej do postaci intelektualnej jako załączków refleksji. Refleksja ta budzi się w dziecku pod wpływem słuchania bajek i baśni i rodzi potrzebę dalszego kontaktu z nimi ze względu na ich poznawcze i emocjonalne znaczenie.

Znaczenia bajki muzycznej dla rozwoju psychicznego dziecka należy upatrywać w kształtowaniu jego wyobraźni. Wysięcie na plan pierwszy sfery wyobraźniowej, charakterystycznej dla myślenia obrazowego w wieku przedszkolnym pociąga za sobą rozwój myślenia przyczynowo-skutkowego, załączków myślenia logicznego, umiejętności samodzielnego wnioskowania, doskonalenia się spostrzeżenia analityczno-syntetycznego oraz pamięci. Wyobraźnia stymuluje ponadto reakcje emocjonalne dziecka, które dzięki łatwo przyswajalnej treści bajki przechodzą stopniowo w trwały stan uczuciowy. Dzięki rozwojowi procesów poznawczo-emocjonalnych w wieku przedszkolnym możliwe staje się kształtowanie zainteresowań, charakteru i postaw życiowych dziecka.

⁶¹ K. Dobrzyński, *Fonografia. Estetyka i pedagogika*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 94-95.