

SCENARIUSZ „NIESKOŃCZONY” – relacja z pilotażu teatralnych spektakli muzykoterapeutycznych opartych na polskiej muzyce tradycyjnej

„Potrzebowałyśmy większej uważności na publikę” – opisuje początki powstania pomysłu teatralnych spektakli muzykoterapeutycznych jedna z ich twórczyń. Pilotażowy projekt spektakli realizowany był w ramach działalności poznańskiego teatru Mozaika, który od 2004 roku tworzy przedstawienia i koncerty dla dzieci i rodzin. W miarę rozwoju jego oferty młoda publika poszerzała się o dzieci z niepełnosprawnościami, w tym dzieci w spektrum autyzmu. Wraz z kolejnymi realizacjami spektakli dla tych grup, aktorki zaczęły zastanawiać się nad przystępnością formy i treści przedstawień, które pierwotnie stworzone zostały z myślą o dzieciach rozwijających się w ramach ogólnie przyjętej normy.

Chcąc stworzyć ofertę wrażliwą na potrzeby i możliwości różnorodnych dzieci zasiadających w publiczności, Dominika Oczepa i Karolina Ociepka zaprosiły mnie do współpracy nad rozwojem muzykoterapeutycznego wymiaru spektakli. „Sprawdźmy, co kryje się w tej muzyce!” – intuicja jednej z inicjatorek pokierowała nas w stronę analizy tradycyjnych polskich utworów i piosenek, na których oparte były dotychczasowe spektakle wystawiane przez teatr. Studiując ich właściwości, zastanawialiśmy się nad tym, w jaki sposób muzyka mogłaby prowadzić nas w tworzeniu spektakli zrozumiałych dla dzieci prezentujących różnorodne sposoby wchodzenia w relację z otoczeniem. Założyłyśmy, że muzyka odbierana wieloma zmysłami może być punktem wyjścia do pogłębionego doświadczania przedstawień przez dzieci. Muzyka do usłyszenia, do dotknięcia, do zobaczenia i do zatańczenia – to kierunki pracy, które wyznaczyłyśmy na początku poszukiwań form spektakli na tyle pojemnych, żeby pomieściły w sobie odmienne sposoby korzystania ze sztuki przez dzieci.

TRADYCJA SPOTYKA TERAPIĘ

Jednym z moich pierwszych doświadczeń muzyki tradycyjnej było Laboratorium Zabaw Tradycyjnych - projekt, którego celem było sprawdzenie, w jaki sposób polskie zabawy tradycyjne można zastosować w rozwojowej i terapeutycznej pracy z dziećmi. Moją uwagę zwróciła ich budowa – zarówno całościowa, jak i motywiczna. Intuicyjny przebieg melodii, powtarzalność motywów, wyraziste zwroty muzyczne (takie jak kulminacja, akcenty czy wymowne kontrasty pomiędzy poszczególnymi częściami) sprawiały, że formy zabaw muzycznych były przystępne, szybko przyswajalne i chwytliwe.

Sz szczególnie wyraźny stał się dla mnie organiczny charakter zabaw. Formy są „skrojone na miarę” dzieci, które biorą w nich udział, ponieważ wynikają z ich możliwości, potrzeb i kontekstu życia: etapów rozwoju, codziennych doświadczeń, zainteresowań, aktywności psychoruchowej czy potrzeby nawiązywania relacji społecznych. Rozwój formy zabaw zdaje się naturalnie odpowiadać na różnorodne obszary rozwoju dziecka. Muzyka prowadzi dziecko, a dziecko prowadzi muzykę – to ścisłe powiązanie formy i treści zabawy ze sposobem bycia dziecka stało się dla mnie analogią do jednego z kluczowych założeń muzykoterapii, którą praktykuję. Koncepcja „muzycznego dziecka” (ang. *music child*¹) wyniknęła z pierwszych doświadczeń prowadzenia terapii przez prekursorów jednego z czołowych podejść w tej dziedzinie: Paula Nordoff’a i Clive’a Robbinsa. Zapraszając dzieci z niepełnosprawnościami do wspólnego muzykowania podczas sesji, stwierdzili, że:

¹ Nordoff P., Robbins C. (2007a) *Creative Music Therapy. A Guide to Fostering Clinical Musicianship*. Gilsum : Barcelona Publishers . s. 3

„Pojęcie [muzycznego dziecka] nie ogranicza się do dziecka ze specjalnym talentem muzycznym, ale skupia uwagę na tej całości obecnej w każdym dziecku, która jest odpowiedzią na muzyczne doświadczenie, nadaje mu znaczenie, angażuje się w nie, pamięta muzykę i znajduje przyjemność w pewnej formie muzycznej ekspresji, komunikacji i dzielenia się nią [muzyką]. [...] pojęcie odwołuje się do uniwersalności ludzkiej wrażliwości muzycznej [...] oraz do niepowtarzalnego, osobistego znaczenia muzycznych reakcji każdego dziecka.”² [tłum. własne]

Koncepcja ta pozwala usłyszeć dziecko uczestniczące w terapii jako osobę, z której muzyka niejako wypływa i która bierze aktywny udział w jej tworzeniu. „Muzyczne dziecko” zwraca naszą uwagę na elementy muzyki obecne w ludzkim ciele jako żywym – a więc brzmiącym – organizmie: rytmie bicia serca, barwie głosu, tempie ruchu, dźwięku oddechu. Zadaniem muzykoterapeuty_ki pracującej w podejściu Nordoff Robbins jest usłyszeć te elementy jako części składowe większej formy muzycznej, którą tworzy razem z dzieckiem.

Efekty podobnego myślenia można usłyszeć w napisanych przez Paula Nordoffa i Clive’a Robbinsa utworach i piosenkach. Pośród nich znajdują się także muzykoterapeutyczne przedstawienia teatralne, których budowę analizowaliśmy w toku pracy nad spektaklami. Przedstawienia Nordoffa i Robbinsa wykonywane były z udziałem dzieci z niepełnosprawnościami w ramach ich procesu muzykoterapeutycznego. Przygotowania do występów wiązały się z nauką partii instrumentalnych, kwestii mówionych oraz piosenek wpisanych w strukturę spektakli. Analizując ich formę, można zauważyć podobieństwo do tradycyjnych zabaw dziecięcych: powtarzające się związane motywy, melodie piosenek odpowiadające melodyce mowy, muzyka odzwierciedlająca jakości ruchu wykonywanego przez dzieci. Organiczny charakter kompozycji był inspirowany muzykalnością ruchów i głosów młodych aktorów i aktorek. Muzykując z dziećmi, a pomiędzy sesjami także studiując nagrania ze spotkań, autorzy mogli zauważyć, jak odzwierciedlanie śpiewu, niewerbalnych wokalizacji i ruchu w improwizowanej muzyce przykuwa uwagę dziecka. Słyszając wpływ własnej aktywności na brzmienie muzyki, może ono z większą łatwością wejść w obszar wzajemnej komunikacji i współpracy.

W podobnej roli chcieliśmy obsadzić dzieci uczestniczące w stworzonych przez nas spektaklach muzykoterapeutycznych. W trakcie kształtowania scenariuszy zdefiniowaliśmy więc kilka kluczowych założeń:

1. udział w spektaklach jest dobrowolny – dziecko może w dowolnym momencie wejść w przestrzeń teatralną lub ją opuścić (z towarzyszeniem drugiej osoby).
2. przestrzeń sceniczna jest przestrzenią wspólną i otwartą na swobodne ruchy dziecka (z uwagą na bezpieczeństwo jego, innych osób uczestniczących w spektaklu oraz z troską o wykorzystywane w nim rekwizyty i scenografię).
3. forma spektakli jest półimprowizowana – otwarta na aktywność ruchową, wokalną lub instrumentalną publiki, która wypełnia dźwiękami, muzyką i ruchem poszczególne sceny.
4. kadra ośrodków traktowana jest nie tylko jako niezbędna asysta dla dzieci, ale także jako część zespołu teatralnego. W zależności od chęci i gotowości nauczycielki i terapeuci zostają zaproszeni_one do wspólnej aktywności z dziećmi, pełniąc równorzędną rolę członkini lub członka trupy aktorskiej. Celem angażowania kadry jest tworzenie możliwości do partnerskiej współpracy z dziećmi, w ramach której zarówno one, jak i osoby dorosłe pełnią równoważne role.

² Nordoff P., Robbins C. (2007a) *Creative Music Therapy. A Guide to Fostering Clinical Musicianship*. Gilsum : Barcelona Publishers . s. 3

„MIĘDZY DRZEWAMI” – MIĘDZY NAMI

Cykl „Między drzewami” składa się z czterech około 40-minutowych spektakli opatrzonych nazwami kolejnych pór roku. W ramach projektu pilotażowego “Kultura tradycyjna jako przestrzeń dialogu – opracowanie koncepcji spektakli dla dzieci z niepełnosprawnościami – łączących polską kulturę tradycyjną z muzykoterapią (Nordoff Robbins)” zrealizowałyśmy scenariusze do dwóch z nich: „Wiosna” i „Jesień”. Spektakle wystawiane były w dwóch placówkach specjalnych: przedszkolu i szkole podstawowej.

Aby poszerzyć wymiar przestrzeni teatralnej i wejść głębiej w doświadczenie wspólnej gry, spektakle grane są pomiędzy dwoma ustawionymi naprzeciw siebie scenografiami - tłami. Publika złożona z maksymalnie 25 dzieci i osób im towarzyszących siedzi w dwóch rzędach po przeciwległych krańcach scenografii. Taki układ sceny tworzy przestrzeń niejako zamkniętą, w której osoby uczestniczące siedzą zwrócone twarzami do siebie między drzewami widocznymi na materiałowych tłach. Dzięki temu aktorki i muzykoterapeutka mogą z większą łatwością wejść w interakcję z publiką, mając do niej bezpośredni dostęp.

Dzieci wraz z kadrą zachęcane są do przeżywania muzycznych opowieści za pomocą różnych zmysłów. W trakcie wybranych scen rozdawane są rekwizyty, które w sposób namacalny pozwalają doświadczyć różnych jakości: miękkości za pomocą miotełek z piórek, giętkości za pomocą elastycznych liści przyczepianych do dłoni czy ruchliwości ptasich skrzydeł stworzonych z długich wstążek.

W spektakle wpisane są także aktywności, w których chętne osoby otrzymują instrumenty i tworzą pejzaż dźwiękowy do danej sceny: grając na ręcznych dzwonkach i lirach, towarzyszą świecącemu w ciemności księżycowi; odkrywając dźwięki drewnianych instrumentów, oddają charakter leśnej przestrzeni dźwiękowej; grając na bębnie, podążają za dynamicznymi uderzeniami wróbla lub dostojnym, posuwistym ruchem skrzydła pawia po membranie instrumentu. Założeniem scen instrumentalnych jest budowanie w publice poczucia przynależności do wspólnie tworzonej trupy aktorskiej. Interaktywna natura spektakli zakłada uważność i responsywność³ aktorek oraz muzykoterapeutki na reakcje publiki. Propozycje gry aktorek i muzykoterapeutki spotykają się więc z inicjatywami dzieci i kadry, tworząc niepowtarzalny zbiór odpowiadających sobie nawzajem dźwięków. Momenty wspólnej gry są także szansą na poświęcenie indywidualnej uwagi poszczególnym dzieciom: wchodząc z nimi w dialog ruchowy i muzyczny, odzwierciedlając ich reakcje lub wspierając ich grę.

SCENARIUSZ „NIESKOŃCZONY”

Praca nad scenariuszem spektakli była próbą balansowania części *narracyjnych*, w których aktorki i muzykoterapeutka prowadzą muzyczną opowieść i części *otwartych*, które budowane są przede wszystkim na podstawie spontanicznych reakcji dzieci i kadry zapraszanych do gry na instrumentach, śpiewu i tańca.

Już w trakcie realizacji pierwszych spektakli okazało się, że podział ten jest jedynie schematycznym punktem wyjścia do form, które zarówno w częściach *narracyjnych*, jak i *otwartych* wymagają improwizowanego sposobu ich wykonywania. Decyzje co do długości i tempa gry poszczególnych części przedstawień były podejmowane na bieżąco w zależności od tego, ile czasu publika potrzebowała na wejście w doświadczenie sceny. Indywidualne reakcje osób zasiadających w publice spotykały się z reakcjami aktorek i muzykoterapeutki, które uwzględniały śpiew, niewerbalne wokalizacje

³ Responsywność rozumiana jako czujność aktorek i muzykoterapeutki na reakcje publiki oraz odpowiadanie na nie poprzez dostosowanie swojego sposobu gry, ruchu, śpiewu i mowy.

i spontaniczne ruchy dzieci w swojej grze. Taka responsywność miała wpływ na długość scen, na właściwości brzmieniowe utworów, a także na sposób ruchu aktorek i muzykoterapeutki dostosowujących się do aktywności publiki.

Improwizowany charakter scen uświadomił nam, że spektakle – mimo, że oparte na tym samym scenariuszu ramowym – różnią się od siebie i wymagają bieżącej komunikacji pomiędzy osobami w nich uczestniczącymi. W wyniku analizy nagrań ze spektakli podczas superwizji doszliśmy do wniosku, że kluczowym zadaniem w toku dalszej pracy jest nie tyle dalszy rozwój ramowych scenariuszy, co rozwój biegłości w komunikacji podczas „pisania” szczegółowego planu scenariuszy na bieżąco, w *trakcie* grania spektakli. Stwierdzenie to ukazuje kolejną analogię do muzykoterapii Nordoff Robbins, której niemethodyczną naturę podkreślali jej twórcy. Muzykoterapia Nordoff Robbins nazywana jest *podejściem*, ponieważ – w odróżnieniu od *metody* – nie wskazuje jednego ujednoczonego schematu postępowania, który sprawdzałby się w każdej sytuacji. Istotą *podejścia* jest działanie dopasowane do charakterystycznych dla danej osoby lub grupy możliwości, potrzeb i kontekstu, w którym się znajdują.

Wobec tak szerokiego wachlarza możliwości i kierunków, w których spektakle mogłyby się rozwinąć, porządkującą rolę pełnią wspomniane wcześniej założenia. Są swoistą podstawą *podejścia*, esencją jego idei. Założenia obrazują także naturę relacji pomiędzy zaangażowanymi w spektakl osobami. W przypadku naszej pracy ma ona charakter partnerski: druga osoba jest źródłem muzyki (koncepcja „wewnętrzne dziecko”), jest równoprawnym członkiem lub członkinią trupy aktorskiej, biorącą dobrowolny udział w przedstawieniu. Zakładając podmiotowość, decyzyjność i potencjał do swobodnej twórczości publiki, wspólnie improwizujemy scenariusz spektaklu – podejmujemy decyzje właściwe dla danej chwili i dla osób, które ją dzielą. Nazywam to komponowaniem chwili.

W dotychczasowej pracy nad spektaklami komunikaty przybierały różnorodne formy: słowa, muzyki, ruchu, gestu czy mimiki twarzy. Można powiedzieć, że każdy ze spektakli jest charakterystycznym dla grających go osób zbiorem komunikatów, które proponowane są zarówno przez aktorki i muzykoterapeutkę, jak i wykształcają się spontanicznie na podstawie reakcji publiki. Ich szeroka różnorodność sprawia, że tworzenie scenariuszy spektakli i komunikatów w nim zawartych jest zadaniem „nieskończonym”. Słowo to zapożyczam celowo z cytatu przekazywanego w kręgach muzyki tradycyjnej:

„Muzyka jest nieskończona.”

Jan Gaca, muzykant z regionu Radomszczyzny, jeden z ostatnich powojennych, wiejskich skrzypków weselnych

W kontekście tego stwierdzenia wyjątkowo wymownym zbiegiem okoliczności staje się wypowiedź jednego z prekursorów *podejścia* Nordoff Robbins:

„Świat niepełnosprawności jest ogromny, ale świat muzyki jest równie wielki i może go objąć.”⁴

Clive Robbins

Dopasowanie spektakli do możliwości i potrzeb publiki pozwala wejść z nią w interakcję, która jest przystępna i zrozumiała. Improwizacja to kluczowy czynnik, który sprawia, że spektakle nabierają artystycznego wymiaru. To sztuka naszej profesji – komponowania z chwili na chwilę, wobec braku wiedzy na temat ostatecznego efektu wspólnych działań.

⁴ C. Robbins C., Robbins C. (1993) *Self-communications in Creative Music Therapy*. W: K. Bruscia (ed.) *Case Examples of Improvisational Music Therapy*, Gilsum: Barcelona Publishers

KWESTIA CZASU

Podsumowanie pilotażowego etapu naszych działań teatralno-muzykoterapeutycznych prowadzi mnie do stwierdzenia, że wszystko jest kwestią czasu. Odniosę te słowa najpierw do samej natury dźwięku. W ujęciu technicznym wysokość dźwięku zależna jest od tempa wibracji struny, jego barwa zaś od tempa uderzenia palcem w instrument. Dostosowanie wykorzystanych w spektaklach utworów do wokalizacji i śpiewu publiczności wymaga improwizacji w zakresie melodii oraz barwy dźwięku. Podobnie dzieje się podczas muzykowania do wspólnego tańca: zmiany barwy dźwięku i kształtu melodii pozwalają aktorkom i muzykoterapeutce podążać za jakością i kierunkiem ruchu osób uczestniczących. Czas pełni kluczową rolę nie tylko w kształtowaniu kolorystyki dźwięku i struktury melodycznej utworów. Podążanie za tańcem publiczności to także praca w warstwie rytmicznej: wymaga dostosowania i odnalezienia pulsu oraz tempa granej muzyki do ruchu ich ciał.

Wzmacniając i odzwierciedlając jakość brzmienia i ruchu poszczególnych osób, dajemy im do zrozumienia, że mają bezpośredni wpływ na przebieg spektakli – są ich twórcami i twórczyniami. Budowanie poczucia sprawczości i decyzyjności jest szczególnie istotnym obszarem pracy w kontakcie z osobami z niepełnosprawnościami. Ograniczenia ruchu, mowy czy procesów poznawczych sprawiają, że osiągnięcie samodzielności może być dla nich szczególnym wyzwaniem. To jeden z głównych argumentów przemawiających za przekazaniem publiczności pewnego zakresu kontroli nad kształtem spektakli. Responsywne środowisko teatralne, które jest wrażliwe na sposób aktywności osób zasiadających w publiczności, pozwala im poczuć się ważnymi i aktywnymi częściami kolektywnych kompozycji.

Tempo ma także znaczenie w odniesieniu do formy spektakli i długości poszczególnych scen. Podczas pilotażowych spektakli niejednokrotnie zdecydowałyśmy się na przedłużanie fragmentów scen, które szczególnie wyraźnie wzmagają aktywność publiczności. Improwizacja z czasem wiązała się z powtarzaniem motywów, nakładaniem ich na siebie w tym samym momencie lub pomijaniem niektórych fragmentów ujętych w pierwotnym scenariuszu ramowym.

Analizując tempo rozwoju spektakli, dostrzegam pewną analogię dotyczącą sposobu korzystania z muzyki tradycyjnej w czasach i kręgach, w których pełniła rolę sztuki użytkowej. Muzyka tradycyjna była bliska kalendarzowi agrarnemu, zgodna z rytmem natury. Konkretne pieśni i melodie instrumentalne wykonywano zgodnie z poszczególnymi porami roku i ich przełomami (m.in. kolędowanie zimowe i wiosenne, kupałnocki, jesienne święto plonów) oraz świętami religijnymi (m.in. śpiewy majowe, adwentowe, kolędy, pieśni wielkopostne). Muzyka instrumentalna oraz śpiew towarzyszyły przeżywaniu określonych momentów roku. Z ich pomocą wyrażano wdzięczność za obfite plony czy nawoływano wiosnę by przyszła po mroźnej zimie. Śpiew obrzędowy od wieków towarzyszył też najważniejszym momentom przejścia, takim jak zaślubiny, wesela i pogrzeby. Kolektywne muzykowanie było swoistą formą łączenia się ze światem – z ludźmi tworzącymi lokalne wspólnoty i z otaczającą ich naturą.

Na czas spektakli także stajemy się swojego rodzaju społecznością: wykształcamy właściwe dla nas tempo przeżywania spektaklu, definiujemy rytm grupowej współpracy. Podczas spektakli dążymy do momentów synchroniczności, odnajdując wspólny kierunek ruchu, melodię śpiewu, stały puls lub utrzymując wspólną ciszę. Choć dzieje się to w zdecydowanie krótszej perspektywie czasowej, muzyka zaczyna pracować w ramach naszej tymczasowej wspólnoty w sposób analogiczny do tego, w jaki niegdyś integrowała społeczność wiejską.

Wreszcie, odnosząc się do szerszej perspektywy czasowej, możemy określić punkt, w którym jako twórczyni scenariuszy spektakli znalazłyśmy się pod koniec pilotażowego projektu. Zaczęłyśmy definiować pierwsze komunikacyjne zwyczaje, które sprawdzają się w trakcie improwizowanych spektakli. Przyglądamy się temu, które z komunikatów są wystarczająco wymowne, aby – nie zaburzając

płynności spektakli – móc na bieżąco adaptować ich formę do potrzeb i możliwości publiki. Ucząc się siebie nawzajem, jesteśmy na początkowym etapie budowania spójności zespołowej, która pozwoli nam działać jako jeden teatralno-terapeutyczny „organizm”: przewidywać swoje decyzje, rozpoznawać (często niewerbalne) komunikaty, równomiernie rozdzielać uważność zespołu na inicjatywy ze strony publiki.

Kiedy przyglądam się naszemu zespołowi w obecnym momencie, towarzyszy mi myśl, że czas jest czynnikiem pracy terapeutycznej, którego nie jesteśmy w stanie przyspieszyć ani uporządkować (chronologia odnosi się jedynie do kolejności następujących po sobie chwil, jednak znaczących momentów w pracy terapeutycznej nie da się przewidzieć na podstawie zdarzeń je poprzedzających – częściej nas zaskakują niż oznajmniają o swoim nadejściu). Im bardziej wywieramy na nim presję, tym mniej obecne jesteśmy we wspólnej przestrzeni między drzewami. Im więcej w nas otwartości na to, co czas przyniesie (w danej scenie, danym spektaklu, czy szerzej: w projekcie), tym większa nasza uważność i szansa na uchwycenie ‘mikrochwil’, w której dziecko wyciąga po raz pierwszy swoją rękę po instrument z gotowością, żeby na nim zagrać.

„Jeśli nie jesteś na granicy paradoksu, to znaczy, że nie weszłaś w temat wystarczająco głęboko” – słowa Garego Ansdella⁵, który superwizował rozwój naszej pracy opisują dylematy, które towarzyszyły nam w trakcie projektu. Zespołowe dyskusje prowadziły do licznych pytań o integrowanie przeciwności: jak połączyć dyscyplinę ram czasowych spektaklu z oddawaniem się swobodnemu rozwojowi scen opartych na inicjatywach publiki? Jak stworzyć wyrazisty akompaniament, pozostawiając przestrzeń, w której partie poszczególnych osób mogą wybrzmieć? Jak zatrzymać się przy znaczącym momencie, w którym wchodzę w interakcję z dzieckiem i jednocześnie przygotowywać się do nadchodzącego domknięcia sceny?

Na odpowiedzi przyjdzie czas. Nie będą one bynajmniej powodem do porzucenia pytań, które w zależności od publiki i kontekstu naszej współpracy przyniosą nowe wnioski. Proces tworzenia spektakli to istotnie praca nieskończona. Skłonna jestem więc stwierdzić, że już teraz dzieje się w pełni – naszych i publiki bieżących możliwości.

POST SCRIPTUM: O PRZESZŁYCH, OBECNYCH I PRZYSZŁYCH CZASACH

Podczas rozmów o roli muzyki tradycyjnej w spektaklach jedna z twórczyń – skrzypaczka i muzyczka tradycyjna – zwróciła uwagę na nowe zastosowanie utworów tanecznych, które w interakcji z publiką zyskują inną, charakterystyczną dla osób tańczących jakość. Zapraszając publikę do „potańcówek”, którymi kończy się każdy ze spektakli, gramy do tańca, który nie jest podyktowany jedynie kanonem muzyki tradycyjnej. Muzyka jest dopasowana do tego, co dzieje się na bieżąco między drzewami. Nowa konwencja tworzy się z chwili na chwilę – z udziałem i pod wpływem publiki. Można by rzec: gramy tak, jak nam zatańczą.

Muzyka tradycyjna jest w obecnych czasach sztuką niszową. Minęły lata, w których towarzyszyła dużej części społeczeństwa na co dzień. Od kilkunastu lat można jednak zaobserwować ponownie rosnące zainteresowanie polską tradycją muzyczną. Czy zatem możemy mówić o ponadczasowym charakterze muzyki tradycyjnej? O spotkaniu ustanowionej w przeszłości tradycji muzycznej z nadzieją na odkrycie jej nowego zastosowania w teraźniejszości i w przyszłości? Czy podobne projekty mogą sprawić,

⁵ Prof. Gary Ansdell – muzykoterapeuta z trzydziestoletnim stażem praktykujący w podejściu Nordoff Robbins. Profesor honorowy na wydziale socjologii, filozofii i antropologii Uniwersytetu Exeter oraz adiunkt w dziedzinie muzykoterapii na Uniwersytecie w Limerick.

że niegdyś żywa w szerokich kręgach muzyka tradycyjna przypomni nam o sobie i o społecznej naturze muzykowania? Czy możliwa jest nowa era tradycji?
Jak przypuszczam, czas pokaże.

Dziękuję Karolinie Ociepce i Dominice Oczepie za merytoryczne wsparcie w pisaniu niniejszego artykułu.

Dominika Dopierała

Twórcynie projektu

Dominika Dopierała – muzyk i certyfikowana muzykoterapeutka pracująca pod stałą superwizją. Absolwentka studiów licencjackich w katedrze fortepianu w Royal College of Music oraz studiów magisterskich w Nordoff-Robbins Music Therapy Centre w Londynie. Jest wykładowczynią, autorką publikacji z zakresu muzykoterapii, superwizorką oraz założycielką Fundacji Nordoff Robbins Polska. Od ponad dziesięciu lat Dominika zdobywa doświadczenie w pracy muzykoterapeutycznej z różnymi grupami społecznymi i wiekowymi: osobami z niepełnosprawnościami, z doświadczeniem uchodźczym, w kryzysie zdrowia psychicznego i bezdomności.

Karolina Ociepka – językoznawczyni (UAM), menedżerka i animatorka kultury (Łotewska Akademia Kultury), autorka scenariuszy spektakli i koncertów dla dzieci, aktorka teatru opowieści i muzykantka – gra na polskich bębnach tradycyjnych. Pomysłodawczyni i współtwórczyni „Teatru Mozaika”, programu edukacji regionalnej „Alfabet Tradycji”, programu edukacyjno-badawczego „Laboratorium Zabaw Tradycyjnych”, cyklu „Pograjki – interaktywne koncerty w Bramie Poznania” oraz innych inicjatyw wspierających dzieci i osoby pracujące z dziećmi w dostępie do polskiej kultury tradycyjnej. Od 2009 r. tworzy interaktywne spektakle i koncerty dla dzieci oraz warsztaty dla dorosłych.

Dominika Oczepa – skrzypaczka, od ponad dziewięciu lat zgłębia tajniki polskiej muzyki tradycyjnej. Naukę rozpoczęła u boku Jana Kmity – jednego z ostatnich żyjących skrzypków, pamiętających dawne melodie taneczne i obrzędowe. Podczas spotkań z muzykantami, oprócz pogłębiania warsztatu skrzypcowego, wysłuchuje opowieści o minionym świecie, o muzykantach, weselach, obrzędach. Członkini kapeli Lunaria, Kapela Towarzyska, Przodki, Trancexpress. Umuzycznia dzieci w oparciu o autorskie melodie zakorzenione w polskiej tradycji w zespole Kukaj Kukawko. Z Teatrem Mozaika realizuje spektakle i koncerty dla dzieci, łącząc teatr z muzyką tradycyjną.

Projekt "Kultura tradycyjna jako przestrzeń dialogu - opracowanie koncepcji spektakli dla dzieci z niepełnosprawnościami - łączących polską kulturę tradycyjną z muzykoterapią (Nordoff Robbins)" powstaje dzięki dofinansowaniu udzielonemu przez: KPO. GRANTY 2024. A2.5.1: Program wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju.

Sfinansowane przez Unię Europejską NextGenerationEU.