

KATARZYNA LIDIA BABULEWICZ
UNIwersytet Jagielloński

MUZYCZNA SYMBOLIKA PRZESTRZENI
W FILMACH ANIMOWANYCH
WYPRODUKOWANYCH W EUROPIE
ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ I ZSRR
W LATACH 1948–1986

Istotą sztuki filmowej od samego początku było współdziałanie różnego rodzaju komponentów i form przekazu. Choć nieco zabawnie brzmi dziś stwierdzenie Zofii Lissy, iż „Film jest rezultatem twórczości kolektywnej”¹, w istocie trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Mimo że pierwsi taperszy pojawili się w niemym kinie ponoć po to, by zagłuszać głośną pracę projektora, który wyświetlał film, muzyka prędko zyskała w filmie znaczącą rolę. Jej ranga wzrosła jeszcze w epoce kina niemieckiego – wcześniej powstawać zaczęły „przerywniki muzyczne”, partytury pisane specjalnie na potrzeby konkretnego filmu, a nawet wykrystalizowała się już wówczas technika motywów przewodnich. Jak w swej pionierskiej pracy na temat muzyki filmowej pisała Lissa, „O ile obraz daje konkretną, jednostkową treść, o tyle muzyka daje jej ogólną podbudowę; obraz »uszczególnia«, konkretyzuje, muzyka – uogólnia, daje jakości wyrazu czy charakterystyki ogólne, rozszerzając tym samym zasięg działania obrazu. Na tym polega w istocie rzeczy uzupełniająca współdziałanie obu”².

Choć Edgar Morin pisał: „Cóż bardziej nierealnego niż te rytmy i melodie bezustannie rozbrzmiewające, tak w mieście, jak i na wsi, na morzu i na lądzie, w izolacji i w tłumie”³, liczne przykłady muzycznych reprezentacji przestrzeni, pochodzące właśnie z muzyki filmowej, utrwaliły się na dobre w sercach widzów i bynajmniej nie przeszkadzały im podczas seansu. Ostatnimi czasy obserwujemy wzrost zainteresowania muzyką filmową, jednak wciąż poza obszarem zainteresowań naukowych znajduje się niestety muzyka do filmów animowanych. W większości opracowań poświęconych oprawie muzycznej kreskówek jako cechę wyróżniającą wymienia się zjawisko *mickeymousingu*, czyli ściślej synchronizacji akcentów muzycznych z ruchem na ekranie – w rzeczywistości charakterystyczne głównie dla wczesnych filmów Disneya. Tymczasem ścieżki dźwiękowe filmów

¹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 39.

² Tamże, s. 27.

³ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 109.

animowanych zasługują niejednokrotnie na uwagę ze względu dalece przekraczających wspomniany zabieg. Jak zauważyła Zofia Lissa:

W świecie fantastyki, który prezentuje film rysunkowy, możliwe są wszelkiego typu przyporządkowania warstwy wizualnej i słuchowej, wszystko jest tu »naturalne«, granice narzucone realistycznym charakterem w filmach: fabularnym i fotograficznym, całkowicie odpadają. Z drugiej strony – muzyka jest tu jedynym realnym elementem, ożywia rysowane formy, rodzi w widzu sympatię lub antypatię do ukazanych utworów⁴.

Polska pionierka badań nad muzyką filmową wyliczyła również cechy, które sprzyjają jej zdaniem specyficznemu połączeniu muzyki i obrazu w filmach rysunkowych:

1. Krótkie zazwyczaj rozmiary tego rodzaju filmów stwarzają możliwość przekomponowania całości. 2. Fikcyjność ukazanego nierealnego świata pozwala na antyrealistyczne powiązania ze sferą słuchową, głównie z muzyką, a ich nienaturalność zatracza się w nierealnym świecie rysowanych figurynek. 3. Jedynie muzyka pochodzi ze świata realnego i w pewnym stopniu służy urealnieniu ukazanych sytuacji. 4. Możliwa jest tu o wiele ściślejsza więź obu warstw podstawowych ze względu na sztuczną genezę obrazów. 5. Muzyka, narzucając własną prawidłowość organizacji czasowej warstwie wizualnej, nadaje jej w silniejszym stopniu charakter konstruowany, nierealny, niekiedy właśnie podkreślając jej groteskowe elementy⁵.

W niniejszym opracowaniu zaprezentowany zostanie tylko drobny wycinek badań prowadzonych nad muzyką do filmów animowanych, i to powstałych w konkretnym czasie, na określonym obszarze geograficznym: przyjrzymy się, jak w produkcjach zrealizowanych w dobie komunizmu reprezentowana jest za pośrednictwem muzyki przestrzeń. Jakie środki muzyczne odzwierciedlają określoną sceneryę, na ile są to rozwiązania skonwencjonalizowane, powtarzalne i jak zmieniały się wraz z upływem lat?

Filmy animowane wyprodukowane w czasach obowiązywania doktryny socrealistycznej niekoniecznie muszą być nośnikami treści propagandowych. W szczególności z hasłem „animacja radziecka” skojarzyć się mogą w pierwszym odruchu kwestie ideologiczne, takie jak: humanizm, poczucie internacjonalistycznego obowiązku, miłość do pracy i do człowieka pracy, kolektywizm, świadomość swojej odpowiedzialności oraz patriotyczna duma z ojczyzny⁶. Tymczasem zarówno filmy powstałe w ZSRR, jak i w innych krajach byłego Bloku Wschodniego nie tylko wykraczają poza komunikowanie oficjalnie obowiązującego przesłania – reprezentują wielokroć wysoki poziom artystyczny, dotyczą szerokiego spektrum tematycz-

⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej...*, s. 374–375.

⁵ Tamże, s. 375.

⁶ A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 498.

nego (szczególnie w okresie odwilży)⁷, a co za tym idzie – ich akcja rozgrywa się w różnorodnej scenerii, której towarzyszy odpowiednia muzyka. Rozpocznijmy przegląd tematyczny od muzycznych wyobrażeń miasta.

Miasto-symbol cywilizacji odnajdziemy chociażby w kultowym serialu *Krecik*. W odcinku *Krecik i samochód* (1963, reż. Z. Miler, muz. W. Bukový) dynamika ruchliwej ulicy oddawana jest na ścieżce dźwiękowej za pośrednictwem pełnego rozmachu, entuzjastycznego fragmentu, w którym pobrzmiewają dodatkowo nawiązania do sygnału klaksonu. Wykonywany jest on przez dużą orkiestrę symfoniczną. Gdy bohater „włamuje się” do samochodu, włącza niechcący radio: słyszymy wówczas rock and roll. Co ciekawe – muzyka ta bardzo przypada zwierzętku do gustu – Krecik tańczy. Gdy szczęśliwy bohater pędzi swym własnym minisamochodem, prędkość podkreśla zaś jazzujący saksofon. Tutaj jazz nie wskazuje jeszcze na negatywne wartościowanie przestrzeni – takie skojarzenie będzie obecne w późniejszych odcinkach serialu, gdzie styl jazzowy stanie się symbolem krytykowanej cywilizacji⁸.

Całkiem inna atmosfera panuje w mieście muzycznego Krokodyla Gieny (*Krokodyl Giena*, 1969, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziw). Przygody refleksyjnego bohatera i jego przyjaciół są nierozzerwalnie związane z przestrzenią miejską (chyba wręcz wielkomiejską, skoro „W mieście żył krokodyl o imieniu Giena, a pracował on w zoo”, a także – działają tam pionierzy). Film krytykuje radziecką codzienność, a także niesie moralne przesłanie natury ogólnej – pewnie dlatego towarzyszy mu w dużej mierze skłaniająca do refleksji ścieżka dźwiękowa. Choć i tu wykorzystany został skład orkiestrowy, eksponowane są inne zestawienia instrumentów: na plan pierwszy często wybijają się instrumenty dęte, nie mogłoby jednak zabraknąć akordeonu – gra na nim w dodatku tytułowy bohater. Krokodyl akompaniuje sobie na tym instrumencie podczas wykonywania piosenek takich jak *Голубой вагон* (*Błękitny wagon*) czy *День рождения* (*Dzień urodzin*). W przypadku drugiego utworu związek ze scenerią miejską podkreślony zostaje nawet w tekście:

Пусть бегут неукложе
Пешеходы по лужам,
А вода – по асфальту рекой.
И не ясно проходим
В этот день непогожий,
Почему я веселый такой.

Niech biegają bezradnie
Przechodnie przez kałuże
A woda – po asfalcie płynie niczym
rzeka.
I niejasne dla przechodniów
W ten dzień niepogodny,
Czemu jestem tak wesoły

Z refrenu dowiadujemy się, jaki jest powód dobrego humoru bohatera: obchodzi on tego dnia urodziny i, zapewne z tej przyczyny, gra na akordeonie na oczach

⁷ Zob. hasło *Animacja*, [w:] J. Bauman, R. Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 17–18; Ü. Pikkov, *On the topics and style of Soviet animated films*, „Baltic Screen Media Review” 2016, t. 4, s. 16–37.

⁸ Zob. np. *Krecik i buldożer*, *Krecik w mieście* (muz. V. Petrov).

przechodniów. Co zdaje się najważniejsze w przypadku muzyki z tego filmu – słycać nawiązania do poetyki muzycznej romansu rosyjskiego i do folkloru miejskiego. Miejska przestrzeń wydarzeń staje się zatem tłem dla muzycznej ekspresji tożsamości.

Wbrew temu, co mogłoby się skojarzyć, miasto w filmach radzieckich bardzo często jest nie tylko miejscem, które nie zostało niedotkniętym duchem ateizmu, a wręcz przeciwnie – przestrzenią, w której świątynia chrześcijańska pozostaje ważnym miejscem. Ekspozowany jest szczególnie widok cerkiewnych kopuł wraz z krzyżem prawosławnym⁹ – widok wnętrza należy do rzadkości. Może właśnie dlatego, mimo akcentów w warstwie wizualnej, kompozytorzy nie zdecydowali się na wplatanie w swe partytury nawiązań do muzyki liturgicznej. W filmie zrealizowanym w rocznicę zwycięstwa Rusów nad wojskami Złotej Ordy w bitwie na Kulikowym Polu (1380) zatytułowanym *Łabędzie Niepriadwy* (*Лебеди Неприядвы*, 1980, reż. R. Dawydow) odnajdujemy ciekawy „wyjątek”. Bohaterowie przed walką przybywają po błogosławieństwo do klasztoru, widać wówczas świątynię, z której, dzięki otwartym na oścież drzwiom dobiega autentyczny śpiew męskiego chóru cerkiewnego. A zatem – zjawisko dość zaskakujące, biorąc pod uwagę film animowany dedykowany dzieciom.

Miasto pojawia się w filmach animowanych również jako symbol kultury – sytuacja taka ma miejsce choćby w polskim kultowym serialu *Reksio*. W odcinku *Reksio przewodnik* (1977, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski) tytułowy bohater udaje się na spacer do miasta i korzysta tam z bogatej oferty kulturalnej: odwiedza psi skansen, a następnie – muzeum. Szczególnie ciekawa asocjacja muzyczna towarzyszy wizycie w drugim miejscu: kiedy Reksio, wraz z innym zaprzyjaźnionym psem przekraczają próg tej instytucji, oprawa muzyczna zmienia się nie do poznania: słycać muzykę w stylu barokowym – i to nie odcinek subtelnie stylizowany na epokę *basso continuo*, lecz prawdziwie neoklasyczną minikompozycję, pod wieloma względami, (m.in. fakturalnymi, agogicznymi i harmonicznymi) przypominającą barokowe *concerto*. Kompozytor zadbał, by młody widz odbył muzyczną podróż w czasie i zapoznał się z estetyką muzyki dawnej.

Nie zawsze bajkowe miasto to przestrzeń niezidentyfikowana, symboliczna – bywa, że wypadki dzieją się w realnie istniejącym mieście, choć zdarza się to nieporównywalnie rzadziej. Sytuacja taka ma miejsce choćby w filmie *Smok-Expedition* (1969, reż. Wł. Nehrebecki, muz. T. Kocyba), a właściwie tylko u jego początku, podczas zawiązania się akcji, później bieg wydarzeń przenosi widza w odległe miejsca – mowa oczywiście o słynnym serialu *Porwanie Baltazara Gąbki*, którego każdy odcinek zaczyna się widokiem krakowskiego Rynku i Wawelu – a na ścieżce dźwiękowej pojawia się wówczas cytat krakowskiego hejnału. To nie jedyna muzyczna identyfikacja regionu – zaraz po hejnale rozbrzmiewa znakomity, żar-

⁹ Por. Ü. Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films...*, s. 31.

tobliwy, wykonywany przez klarnet krakowiak autorstwa Tadeusza Kocyby, czyli jedna z najstojniejszych czołówek z polskich dobranocek.

Przyjrzyjmy się teraz jak potraktowana została przez twórców filmów animowanych wieś. Dość często folklor ukazywany jest nie w swym „naturalnym”, wiejskim otoczeniu, lecz jako element spektaklu, przedstawienia artystycznego. Sytuacja taka ma miejsce przykładowo w filmie *Koncert Maszeńki* (*Машенькин концерт*, 1948, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewski). Tytułowe wydarzenie muzyczne rozgrywa się we śnie, a jest to sen jubilatki – dziewczynka otrzymała na urodziny lalkę-Murzynka. Zabawka ma smutny wyraz twarzy, Masza postanawia więc ją rozweselić, organizując koncert, którego oprawa muzyczna skonstruowana jest według wzoru muzyki baletowej (à la balet Czajkowskiego). Poszczególne zabawki prezentują swe umiejętności taneczne w kolejnych „numerach”, pośród których nie może zabraknąć tańca ludowego, czyli – wedle nomenklatury klasycznego baletu – charakterystycznego. W *Koncertcie Maszeńki* taniec rosyjski w stylu *Dziadka do orzechów* wykonują matrioszki.

Znacznie bliżej scenerii wiejskiej (a jednak nadal nie na wsi z tradycjami muzycznymi) dzieje się akcja wspomnianego już serialu *Reksio*: tu raz po raz jesteśmy obserwatorami scen, które rozgrywają się na wiejskim podwórku. W tym przypadku, jak się okazuje, z określonym wyobrażeniem przestrzeni związany jest nie tyle konkretny fragment muzyczny, lecz – instrumentacja. Jak wyznaje Zenon Kowalowski, kompozytor muzyki do tego kultowego serialu, instrumentem odpowiednim do oddania atmosfery wiejskiego podwórka wydał mu się klarnet – „Tak, klarnet, tak sobie wygrywający... Bo to jest instrument, który ja tak właśnie kojarzę: jako mogący stwarzać klimacik podwórkowy”¹⁰.

Wśród filmów powstałych w czasach komunizmu odnaleźć można oczywiście i produkcje, których akcja toczy się na wsi, a muzyka odwołuje się do twórczości ludowej. Jako bardzo oryginalny przykład może tu posłużyć film *Był sobie pies*, (*Жил-был пёс*, 1982, reż. E. Nazarov), którego scenariusz oparto na ukraińskiej baśni ludowej *Sirko*. Wypadki rozgrywają się na ukraińskiej wsi, o czym jednoznacznie informuje warstwa wizualna – widać tradycyjne stroje, detale architektoniczne, a także – warstwa audytywna, słyhać bowiem dwie ludowe pieśni ukraińskie: *Oj tam na gori* oraz *Ta kosiw batko, kosiw ja*. Co więcej, wykorzystane zostaje tu nagranie terenowe¹¹ – śpiewa ukraiński zespół Drewo ze wsi Krzaczkowka. Znaczenie tych nagrań w obrębie ścieżki dźwiękowej dodatkowo podkreślone zostaje przez fakt, że są one jedynym rodzajem muzyki obecnym w filmie – poza nimi słyhać tylko niekiedy odgłosy natury, częściej jednak zalega cisza, z którą tak kontrastuje biały śpiew...

¹⁰ Informacja pochodzi z wywiadu udzielonego autorce przez kompozytora 08.12.2012 r. w Katowicach.

¹¹ Autentyczny śpiew ukraiński słyhać też w rozgrywającym się na wsi filmie *Kotek i kogucik* (*Котик і півник*, 1991, reż. A. Graczowa, muz. J. Szewczenko).

Z całkowicie inną strategią artystyczną mamy do czynienia w bodajże najśłynniejszym serialu byłego ZSRR, czyli w *Wilku i Zającu* (pod uwagę wzięto odc. z l. 1969–1986 w reż. W. Kotionoczkina). Tu nie tylko nie dąży się do oddania autentycznego brzmienia muzyki wsi, a podchodzi się do tej kwestii w sposób humorystyczny: w odcinku szóstym (1976), kiedy Zając znika w zbożu, Wilk prędko zamienia kosę na rozwiązanie godne nowszych czasów, czyli na kombajn, i ściga uciekiniera w rytm popularnej pieśni białoruskiej *Kosił Jaś kaniszynu* w wykonaniu zespołu Piesniary (założony roku 1969 w Mińsku), który to utwory folklorystyczne prezentował w nowoczesnych, estradowych aranżacjach. Na gruncie ścieżki muzycznej dokonuje się zatem humorystyczne zrównanie pierwiastka miejskiego i wiejskiego, ich fuzja, podobnie jak w filmach animowanych innej radzieckiej reżyserki, Inesy Kowalewskiej¹².

Z folklorem muzycznym wiąże się nie tylko symbolizowanie przestrzeni wiejskiej jako małej ojczyzny – zdarza się również, że służy on jako odwołanie do... wielkiej ojczyzny, do kraju rodzinnego. Sytuacja taka ma miejsce choćby w filmie *Wiosenna bajka* (*Весенняя сказка*) wyprodukowanym w roku 1949 (reż. W. Gromow, oprawa muzyczna N. Makarowa), który w zakresie artystycznym z jednej strony bliski jest założeniom socrealizmu (pod względem muzyki), z drugiej – przypomina ówczesne produkcje Disneya (pod względem wizualnym, co zresztą było powtarzającym się w większości produkcji epoki stalinizmu paradoksem). Film rozpoczynają słowa narratora: „W dalekich, gorących krajach, gdzie zimują przelotne ptaki, gęsi poczuły wiosnę i zatęskniły za rodzinnym krajem”, a już za chwilę słychać rzewną pieśń przywódcy stada. Pieśń ta wyraża tęsknotę za ukochaną osobą, a jednocześnie – za rodzinnym krajem. Linia melodyczna imituje rzewność wschodniosłowiańskich *na piewów*; skojarzenie z ojczyzną wzmocnione zostaje dodatkowo akompaniamentem bałałajki.

Filmy wyprodukowane do roku 1991 dostarczają niekiedy ciekawych przykładów nie tylko muzyki ludów słowiańskich, lecz również azjatyckich, a nawet pozaeuropejskich. Przykładowo: stylizacje orientalne często pojawiają się jako element przestawienia teatralnego (jak w przypadku rodzimego folkloru), lecz nie tylko. Obecne są choćby jako muzyczny symbol miejsc, z których pochodzą zwierzęta zamieszkujące zoo – odnaleźć to możemy na przykład w filmie *Krecik w zoo* (1969, reż. Z. Miler, muz. Miloš Vacek), w którym żółw scharakteryzowany zostaje za pomocą „orientalnej” skali pentatonicznej. Co ciekawe, w najważniejszej wytwórni filmów animowanych ZSRR, czyli w moskiewskim studiu Sojuzmultfilm, wyprodukowany został też szereg *multfilmów* „orientalnych”, to znaczy – opartych na motywach bajek azjatyckich. Z przebadanych na potrzeby tej pracy ścieżek dźwiękowych nie wynika, jakoby radzieccy twórcy chcieli kiedykolwiek wykorzystywać autentyczny orientalny folklor, posłużyli się natomiast skonwencjonalizowanymi środkami muzycznymi, za pomocą których

¹² Np. *Bremeńscy muzykanci* (1969), *Bajka o popie i o jego robotniku Baldzie* (1973) i *Rosyjskie melodie* (1972).

w muzyce europejskiej odzwierciedlane są wyobrażenia na temat muzyki Azji, czyli tak zwanymi orientalizmami. Jako doskonały przykład może posłużyć tu film *Magiczny skarb* (Волшебный клад, reż. D. Babiczhenko, muz. K. Chaczaturian [bratanek słynnego Arama]) z r. 1950), oparty na motywach bajki buriacko-mongolskiej. Opowiada losy młodego mongolskiego pastucha Baira, który, choć wiernie strzeże trzody bogacza Galsana, nie otrzymuje należnej sobie zapłaty. Jak kompozytor utwierdził widza w przekonaniu, że akcja dzieje się w mongolskich górach? Muzyczne orientalizmy powiązane zostały z konkretnymi bohaterami: główny bohater, pastuch Bair posiada muzyczny atrybut, flet – dlatego na ten instrument przeznaczony został jego temat, a zarazem motyw przewodni filmu. Melodyka tematu ma cechy wokalne, słysząc też puste brzmienia. Pastoralną atmosferę a także wrażenie egzotyki oddaje skala eolska. Kontrastuje z nią temat bogacza Galsana – złego pracodawcę scharakteryzowano ciężkim brzmieniem fagotu i monotonną rytmiką. Melodia jest uproszczona, recytatywna, w dodatku porusza się w obrębie trytonu. Kolejna orientalna charakterystyka związana jest z ognistym ptakiem – powierzona mu została wokaliza wykonywana przez wysoki głos żeński, co uznać należy za próbę wyrażenia typowej dla Orientu zmysłowości. Do linii głosu wprowadzono w dodatku skromne melizmaty. Całkowicie odmiennie ukazany został natomiast Orient w radzieckiej adaptacji *Księgi Dżungli* Rudyarda Kiplinga¹³, czyli w pięciodcinkowym serialu *Maugli* (Мугли, 1967–1971, reż. R. Dawydow) z muzyką Sofii Gubajduliny – nie występują tu orientalizmy, a zamiast nich kompozytorka posłużyła się środkami awangardowymi, które doskonale oddają „gorącą”, magiczną atmosferę tropikalnej dżungli. Uwidacznia się podejście kolorystyczne/sonorystyczne, kontrastowane są skrajne rejestry instrumentów (podobnie jak ciemne i fluorescencyjne barwy w obrazie). Muzyka atonalna została świetnie zestrojona z odgłosami natury.

Pozostając przy muzycznej symbolice naturalnych krajobrazów: w filmie *Reksio taternik* (1972), w którym piesek wyrusza na wędrowkę, niezwykle pomysłowo zostały przedstawione przez kompozytora polskie góry. Jako *leitmotiv* górskiej wędrowki rozbrzmiewa zaaranżowany odpowiednio fragment słynnej czołówki filmu. Dzięki zastosowaniu skali góralskiej i statycznego akompaniamentu pustych kwint brzmi on iście góralsko, a przy tym w sposób znajomy polskiemu odbiorcy, któremu za pomocą tychże środków przybliżył niegdyś folklor Podhala Karol Szymanowski. Innego rodzaju żart – tym razem dotyczący morza i tym razem słowno-muzyczne zastosowanie znalazł w odcinku szesnastym (1986) serialu *Wilk i Zając*, którego konwencja, polegająca na zgromadzeniu różnych bohaterów bajkowych w jednym filmie, zapowiada niejako *Shreka*: widokowi rybaka, który zarzuca nad morzem sieci towarzyszy piosenka *More* z repertuaru słynnego w ZSRR piosenkarza, Jurija Antonowa (ur. 1945). Utwór ma charakter nostalgiczny, w refrenie słysząc:

¹³ Inny radziecki film animowany na podst. utworu R. Kiplinga to np. *Rikki-Tikki-Tawi* (1965, reż. A. Snieżko-Blocka, muz. W. Gewiksmann).

*Море-море, мир бездонны,
Пенный шелест волн прибрежных
Над тобой встают как зори
Нашей юности надежды*
Morze, morze, świecie bezdenny
Spieniony szelest fal przybrzeżnych
Nad tobą wstają jak gwiazdy
Naszej młodości nadzieje

Gdy jednak mowa jest o nadziejach, na ekranie widzimy starszuka rybaka, który wziął Wilka za Złotą Rybkę i myśli o atrakcyjnej, młodej blondynce.

Na zakończenie zatrzymajmy się jeszcze na moment przy miejscach nierealistycznych, czyli przy scenerii fantastycznej, która również pojawia się nieraz w animacji byłego Bloku Wschodniego. Bardzo ciekawym przykładem jest tu *Duch z Canterville* (*Kentervil'skoe Prividenie*, 1970, reż. W. i Z. Brumberg, muz. A. Warlamow), czyli rysowany film grozy na podstawie utworu Oscara Wilda. Przestrzeń nawiedzonego domostwa wypełniona jest dysonującą muzyką rodem z horroru.

Jak zostało jedynie nakreślone, filmy animowane wyprodukowane do roku 1991 obfitują w różnorodną tematykę i zróżnicowane, nieraz zaskakujące miejsce akcji, co w naturalny sposób wymogło na twórcach muzyki dostosowanie do nich stylu swych partytur. Jak wywiązali się z tego zadania? Niekiedy widać posługiwanie się rozwiązaniami skonwencjonalizowanymi, utrwalonymi już w tradycjach muzyki absolutnej czy rozrywkowej (jak w przypadku orientalizmów), innym razem – podejście twórcze (choćby w momencie, gdy łączone są style muzyczne biegunowo różnych środowisk czy miejsc odległych geograficznie lub gdy sięga się po najnowsze rozwiązania kompozytorskie). Niekiedy przestrzeń, mniej lub bardziej skonkretyzowana, „omówiona” zostaje za pośrednictwem powszechnie znanego utworu, związanego z tradycjami danego narodu, lub przeciwnie – z kulturą popularną. Niejednokrotnie kompozytorzy dają się poznać jako twórcy lubujący się w rozwiązaniach humorystycznych, a co najważniejsze – gotowi do podążania za wizją reżyserską: często to właśnie od ścieżki dźwiękowej uzależniona jest wymowa w związku z danym miejscem. Co jednak wydaje się najistotniejsze: choć wszystkie wspomniane filmy to „tylko” bajki dla dzieci, problematyka muzycznego symbolizowania przestrzeni jest w nich pogłębiona na równi z kinem dedykowanym widzom dorosłym, a niekiedy nawet – z muzyką klasyczną.

SUMMARY

The following article concerns musical representations of space in the animated films produced in Central Europe and USSR during communism. The author shows on concrete examples from the USSR, Poland and Czechoslovakia how the composers presented musically the urban scenery (eg dynamic street, concert hall and museum) village (in different views) and even oriental (a number of Asian fairy tales were produced in the USSR), inter

alia. It is examined what musical means reflect on the soundtrack particular scene, how conventional and repetitive they are, how do they change with a time and what emotions they connote.

KEY WORDS: music and animation, musical representations of space, Soviet animation, animation of Central and Eastern Europe

KATARZYNA LIDIA BABULEWICZ – absolwentka muzykologii i polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Dziadek przygotowuje pracę doktorską na temat muzyki w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej. Publikowała m.in. na łamach „Edukacji Muzycznej”, „Aspektów Muzyki” i „Musicologii Olomucensii”. Współpracuje z Kwartalnikiem Kulturalnym „Opcje”.
