

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5619>

Data przesłania artykułu: 16 września 2019 r.

Data akceptacji artykułu: 4 czerwca 2020 r.

POLSKIE INSPIRACJE MUZYCZNE W FILMACH ANIMOWANYCH WYPRODUKOWANYCH W ZWIĄZKU RADZIECKIM – WYBRANE PRZYKŁADY

Katarzyna Lidia Babulewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9682-3519>e-mail: katarzyna.babulewicz@doctoral.uj.edu.pl

Abstrakt: W dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Związku Radzieckim od lat 30. do 70. XX wieku bywają zawarte odniesienia do muzyki polskiej. Przybierają one zazwyczaj postać nawiązań do poloneza, rzadziej – do repertuaru muzyki rozrywkowej. Przywołanie przez kompozytorów radzieckich tańca polskiego wskazuje m.in. na kontynuację istniejącej w Rosji od XVIII wieku tradycji wykorzystywania poloneza jako tańca dworskiego, ceremonialnego. Wnioski zaprezentowane w artykule uzyskane zostały na drodze analizy audytywnej ścieżek dźwiękowych wybranych siedmiu filmów oraz ich warstwy wizualno-narracyjnej. Przykłady polskich inspiracji muzycznych omówiono z uwzględnieniem kontekstu brzmieniowego danej ścieżki dźwiękowej jako całości. Inspiracje polonezem obecne są w filmach z muzyką: N. Bogosłowskiego (*Кот в сапогах*, 1938; *Три мушкетера*, 1938), M. Wajnberga (*Полкан и Шавка*, 1949; *Двенадцать месяцев*, 1956), B. Sawieliewa (*Месть кота Леопольда*, 1975). W filmie *Сказка сказок* (1979, muz. M. Miejerowicz) cytowane jest tango *To ostatnia niedziela* J. Petersburskiego, w odc. 4 (1971) serialu *Nu, pogodi!* – *Orkiestry dęte* z repertuaru H. Kunickiej.

Słowa kluczowe: muzyka w filmach animowanych, Polonez, Nikita Bogosłowski, Mieczysław Wajnberg, Boris Sawieliew

Submitted on 16 September, 2019

Accepted on July, 04 2020

POLISH MUSICAL INSPIRATIONS IN ANIMATED FILMS PRODUCED IN THE SOVIET UNION – SELECTED EXAMPLES

Katarzyna Lidia Babulewicz

Jagiellonian University in Kraków, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9682-3519>

e-mail: katarzyna.babulewicz@doctoral.uj.edu.pl

Abstract: Animated children's films produced in the Soviet Union from the 1930s to the 1970s contain references to Polish music. They usually take the form of references to the polonaise, less often – to the repertoire of popular music. Recalling Polish dances by Soviet composers indicates, among others, the continuation of the tradition of using the polonaise as a court and ceremonial dance existing in Russia since the 18th century. The conclusions presented in the article were obtained through the audit analysis of soundtracks of seven selected films and their visual-narrative layer. Examples of Polish musical inspirations are discussed, taking into account the sound context of a given soundtrack as a whole. Polonaise inspirations are present in the movies with the music of: N. Bogoslóvskij (*Kot v sapogah*, 1938; *Tri mušketera*, 1938), M. Weinberg (*Polkan i Šavka*, 1949; *Dvenadcat' mesácev*), B. Savél'ev (*Mest' kota Leopold'a*, 1975). In the film *Skazka skazok* (1979, music by M. Meeróvič), tango *The Last Sunday* of J. Petersburski is cited., in episode 4 (1971) of the series *Nu, pogodi! – Brass Bands* from the repertoire of H. Kunicka.

Keywords: music in animated films, Polonaise, Nikita Bogoslóvskij, Mieczysław Weinberg, Boris Savél'ev

1. Taniec polski w historii muzyki rosyjskiej

Polskie nawiązania muzyczne w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w różnych okresach istnienia Związku Radzieckiego to – według dotychczasowych ustaleń autorki – obecność utworów popularnych, a częściej – inspiracje polonezem.

Wykorzystywanie rytmiki polskiego szlacheckiego tańca nie jest jednak *novum* wprowadzonym przez radzieckich kompozytorów muzyki filmowej, przeciwnie – ma w historii muzyki rosyjskiej długą tradycję. Wątki polskie odnaleźć

można już w XVIII-wiecznych kompozycjach, chociażby w utworach fortepianowych Iwana Chandoszkina (1747–1804), autora polonezów opartych na rosyjskich melodiach ludowych – czyli stanowiących modelowy przykład wielonarodowego synkretyzmu. Wspomina o nich Nikołaj Findeisen [Findeisen 1929, 158]. Bardzo istotną rolę na gruncie popularyzacji poloneza w Rosji odegrał polski twórca Józef Kozłowski (1757–1831). Komponował on utwory wokально-instrumentalne, instrumentalne i fortepianowe wykorzystujące rytmikę poloneza, a jego polonez *Гром победы, раздавайся!* („Zagrzmij, gromie zwycięstwa!”) pełnił nawet funkcję nieoficjalnego hymnu Imperium Rosyjskiego. W XIX wieku polonez przeniknął również do rosyjskiej opery. Obecny jest w dziełach, takich jak chociażby: *Grób Askolda* Aleksieja Wierstowskiego, *Życie za cara* Michaiła Glinki, *Eugeniusz Oniegin* i *Dama pikowa* Piotra Czajkowskiego, *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego. Podczas rozpatrywania animowanych przykładów filmowych należy pamiętać nie tylko o samym fakcie wcześniejszego funkcjonowania poloneza w rosyjskiej literaturze muzycznej, lecz także o jego tradycji jako gatunku ceremonialnego, mającego zastosowanie oficjalne, m.in. na rosyjskim dworze. To właśnie ceremonialny charakter poloneza będzie podstawowym powodem, dla którego pojawi się on na ścieżkach dźwiękowych omawianych tu filmów.

2. Przykłady filmowe

2.1. Klasyka literatury i polonez w animowanych „komedio-operach”

W dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w ZSRR polonez pojawia się już w latach 30. – czyli wtedy, gdy tylko zaczynają powstawać filmy dźwiękowe. Obie produkcje, które będą przedmiotem uwagi w pierwszej kolejności, to przykłady adaptacji dzieł literatury zachodniej, w dodatku niebanalne, bo przybierające postać animowanych „komedio-oper”. Ich ścieżki dźwiękowe są dziełem tego samego kompozytora – Nikity Bogosłowskiego (1913–2004). Pierwszy z filmów, *Kot w butach* (*Kom в canozax*, 1938, reż. W. i Z. Brumberg, muz. N. Bogosłowski), opowiada klasyczną baśń europejską, nawiązując przy tym do środków operowych dwojako – zarówno stylistycznie (w partiach wokalnych oraz czysto instrumentalnych), jak i formalnie (w obrębie akcji łatwo wydzielić można „sceny”, za których wyodrębnieniem przemawia również ich „zamknięta” konstrukcja muzyczna). Ostentacyjne odwołanie do stylistyki operowej zaznacza się tu przede wszystkim obecnością recytatywów, których poważne brzmienie wywołuje komizm w zderzeniu z tekstem bądź niepasującą doń, aktualną sytuacją.

Skonwencjonalizowane rozwiązania muzyczne znane z wielu filmów animowanych, czyli Mickey mousing bądź przykładowo – oddawanie grozy dramatycznym brzmieniem smyczków, posiadają tu niewielki udział. Istotne znaczenie ma za to piosenka utrzymana w stylu dziecięcym bądź musicalowym, wykonywana przez kota i służąca za temat przewodni filmu. Przy okazji scen z udziałem kapryśnej królowny do głosu dochodzi też pierwiastek groteskowy, za sprawą zestawień kolorystyczno-artykulacyjnych łączących finezję z topornością. W tym oto żartobliwym kolażu muzyki operowej, popularnej i dziecięcej dyskretnie odwołanie do polskiego tańca pojawia się w szczęśliwym finale, którym jest uroczystość zaślubin księżniczki i podstępem zeswatanego z nią młodzieńca. Choć w porównaniu z recytatywami i główną piosenką nawiązanie to stanowi zaledwie szczegół – trwa kilka sekund – jego celowość potwierdza zarówno warstwa wizualna, jak i muzyczna. Młoda para, a za nią kot z królem tworzą w tym momencie rodzaj korowodu poruszającego się po linii prostej (umiarkowanie) dostojnym chodem. Zdaje się to jasno sugerować kroki tańca „chodzonego”. Akompaniują – radośnie i uroczyście – smyczki wraz z blachą wspieraną przez bębny, dęte i perkusyjne zapewniają skojarzenie z instrumentarium spotykanym w muzyce dawnej – czy też po prostu odpowiednim do marszu. Ów krótki fragment „polonezowy” utrzymany jest w metrum trójdzielnym i oparty na typowym dla polskiego tańca rytmie: ósemka, dwie szesnastki – dwie ósemki – dwie ósemki. W tym przykładzie filmowym nawiązanie do muzycznego symbolu sąsiadów znad Wisły funkcjonuje zatem po prostu jako emblemat muzyki dawnej (i symbol dawnej „rodzimej” muzyki użytkowej). Jako taniec odpowiedni do wykonywania podczas ceremonii dworskiej, nawet tak wyjątkowej jak ślub królowny. Zapewne ze względu na żartobliwy charakter całego filmu (i jego ścieżki dźwiękowej) ów niespodziewany, podniosły przerywnik prędko ustępuje miejsca muzyce nieco lżejszego kalibru: polonez ewoluuje w odcinek utrzymany w metrum dwudzielnym, oparty na punktowanej rytmice, a w scenie toastu państwa młodych – przynoszący nawet skojarzenia z muzyką latynoską.

Kolejny przykład inspirowanej klasyką literatury europejskiej animowanej „komedio-opery” z muzyką Bogosłowskiego to *Trzej muszkietierowie* (*Три мушкетера*, 1938, reż. I. Wano). Pierwowzór Alexandre’a Dumasa podlega w tym przypadku silnym przekształceniom – akcja rozgrywa się wśród zwierząt, a przygody dawnych awanturników stają się na równi ważne z odwiecznym konfliktem pomiędzy kotem a psem. Choć podobnie jak w *Kocie w butach* wypadki dzieją się w legendarnej przeszłości – tu widzimy jednak już nie królewski dwór, a dawne miasto – muzyka kreująca atmosferę minionych czasów wydaje się koncyponowana w odmienny sposób, gdyż bezpośrednio nawiązuje do stylistyki dawnych

mistrzów, z jednoczesnym wykorzystaniem dużej orkiestry i dominacją typowego dla wczesnej muzyki filmowej stylu neoromantycznego. Pobrzmiwają dawne tańce, a przekształcanym wariacyjnie tematem przewodnim staje się poważna pieśń wykonywana przez głównego bohatera. Warstwa muzyczna tego wokalnego utworu, podobnie jak i patetyczny tekst – apostrofa do wiernego towarzysza przygód, konia – nie ma znamion humorystycznych. Komizm wynika właśnie z niedopasowania stylistycznego podniosłej kompozycji względem realnej sytuacji (jak również z rozbrzmiewającego niejako zamiast refrenu *vox populi*). Pewne niedopasowanie, tym razem niekoniecznie zamierzone, zauważa się również w scenie, w której to miejsce ma nawiązanie do polskiego narodowego tańca – ponownie pojawiającego się w funkcji „rekwizytu” z przeszłości, komponentu zapewniającego archaizację brzmienia poprzez czytelne odniesienie do muzyki dawnej. Mianowicie: charakterystyczny, powtarzający się schemat rytmiczny poloneza wykorzystany zostaje w scenie, w której kot wykonuje pod oknem ukochanej nocną „serenadę”¹. Bohater śpiewa o swym uczuciu poetycko niczym dawny bard, akompaniując sobie na instrumencie strunowym (najprawdopodobniej na lutni). Ze ścieżki dźwiękowej dobiega natomiast w tym czasie nieco inne towarzyszenie – słychać instrumenty dęte i perkusyjne *ostinato*, rekwizytu trzymanego przez kota zaś słuchowo brak. Jedynym, dość umownym powiązaniem warstwy wizualnej i dźwiękowej wydaje się w tej sytuacji sposób gry bohatera: jego akompaniament ma przede wszystkim znaczenie rytmiczne, a instrument strunowy zyskuje tę samą rolę, w której można by w tym momencie wykorzystać perkusję – kot z impetem wybija na „lutni”, niczym na klasycznej gitarze *rasgueado*. Czy istnieje jednak powiązanie logiczne również w związku z przywołaniem w tej scenie poloneza? Choć wprowadzona zostaje na jego gruncie zmiana agogiczna i nie zgadza się tempo – tu przekracza ono umiarkowane – polski uroczysty taniec pozostaje rozpoznawalny, a nawet, ponieważ towarzyszy całości tej kocie „arii”, dość wyeksponowany.

¹ Najbardziej charakterystycznej dla polskich polonezów kadencji – żeńskiej tu brakuje, za to występuje specyficzna kadencja akcentująca dwa ostatnie dźwięki, z których każdy zajmuje po jednym taktie – przez Krzysztofa Bilicę określana jako obojnacza – łącząca cechy kadencji męskiej i żeńskiej [Bilica 2017, 220].

2.2. Polonez według Mieczysława Wajnberga

Przykłady filmowe, które staną się teraz przedmiotem uwagi, pochodzą z dwóch kolejnych dekad, jednak ponownie tym, co je łączy, jest osoba kompozytora nie tylko dziś cenionego, lecz także związanego biograficznie z Polską. Mowa o Mieczysławie Wajnbergu (1919–1996), urodzonym w Warszawie twórcy, który w 1939 roku wyemigrował do Związku Radzieckiego i tam też pozostał i tworzył². *Polkan i Szawka* (*Полкан и Шавка*, 1949, reż. A. Iwanow, muz. M. Wajnberg, na motywach baśni S. Michałkowa) to rozgrywająca się na łonie natury opowieść o dwóch psach, które w pogoni za zającem uciekają od pasterza owiec, a następnie wpadają w tarapaty: na ich drodze stają wilki. W tego typu opowieści nie mogłoby zabraknąć muzyki pastoralnej – słyszymy ją w wykonaniu chłopca strzegącego owiec (gra oczywiście na piszczałce, słychać flet), w dalszym toku akcji staje się ona motywem przewodnim (nb. niebanalnie przekształcanym, służy np. jako kontrapunkt innego tematu). Tym bardziej nieodzownym komponentem jest tu muzyka ilustracyjna, towarzysząca długim scenom ucieczki psów przed wilkami. Uwagę zwraca polistylistyczna czołówka (zdają się w niej pobrzmiwać zarówno odniesienia do rosyjskiej muzyki ludowej, jak i klasycyzujące), w której słuchacz zostaje zapoznany z dość niespodziewanym jak na lata produkcji filmu brzmieniem instrumentu elektronicznego – pojawiającym się już do końca ścieżki dźwiękowej. W toku całej akcji nic nie zaskakuje tak bardzo jak subtelne odniesienie do poloneza. Dziwi już samo sięgnięcie po uroczysty taniec w kontekście historii względnie współczesnej, bądź co bądź rozgrywającej się jak najdalej od świata kultury dworskiej. Jeszcze bardziej zaskakujące jest jednak domniemane źródło bezpośredniej kompozytorskiej inspiracji – w tym przypadku konkretny utwór. Ten ciekawy zabieg następuje przed samym zakończeniem filmu, kiedy ostatecznie ważą się losy bohatera: oczom widza naprzemiennie ukazywane są: uciekający pies oraz maszerujące jego śladem wilki, a pokazom każdej ze „stron” towarzyszy osobny komentarz muzyczny, odpowiednio – wariacja na temat pastoralny oraz nowy materiał – złowrogo brzmiący polonez. Choć wilczy chód trudno nazwać wzorowym marszem, z pewnością nie jest to bieg, stąd być może skojarzenie z tańcem „chodzonym”. Najbardziej jednak zastanawia, że „partia” brzmi niczym zdeformowana harmonicznie wersja *Poloneza As-dur* op. 53 Fryderyka Chopina:

² Na gruncie twórczości filmowej międzynarodowy rozgłos przyniosła mu przede wszystkim muzyka do słynnego melodramatu *Lecą żurawie* (*Летят журавли*, 1957, reż. M. Kałatozow). Stworzył też oprawę muzyczną przeszło 20 filmów animowanych dla dzieci, w tym do wschodnioeuropejskiej wersji przygód *Kubusia Puchatka* – zob. *Winni Puch* (*Винни-Пух*, 1969, reż. F. Chitruk), *Winni Puch idzie w gości* (*Винни-Пух идёт в гости*, 1971, reż. F. Chitruk), *Winni Puch i dzień trosk* (*Винни-Пух и день забот*, 1972, reż. F. Chitruk).

melodyka wydaje się „zaadaptowana” do potrzeb sytuacji (zostaje pozbawiona klarowności tonalnej, radosnych skoków interwałowych, a zamiast nich eksponuje m.in. wzbudzające grozę kroki półtonowe – wciąż jednak da się ją rozpoznać), czytelność odwołania do słynnego poloneza mogłaby tu natomiast zapewniać rytmika zbliżona do „pierwowzoru” Chopina. Jeśli owo podobieństwo nie stanowi dzieła przypadku, można by je uznać za kompozytorski żart, mrugnięcie okiem w kierunku słuchacza czy też sprawdzanie jego zdolności do kojarzenia „na wrywki” najważniejszych dzieł literatury muzycznej.

Kolejny film animowany z muzyką Wajnerberga – i z polonezem – to *Dwanaście miesięcy* (*Двенадцать месяцев*, 1956, reż. M. Botow, na podst. utworu S. Marszaka). Tu jako jedno z miejsc akcji powraca królewski dwór (i zaznacza się duża dbałość o detale architektoniczne, elementy garderoby, etc.). Film opowiada historię o królownie, która żąda, by w środku zimy rozkwitły przebiśniegi, o podległej rozkazom macochy pasierbicy i przychodzącym jej z pomocą dwunastu braciom – miesiącom. Ścieżka dźwiękowa wspierająca tę niekrótką opowieść (trwa przeszło 50 minut) odznacza się dużym wolumenem brzmienia, częsty udział mają w dodatku instrumenty dęte blaszane, co *summa summarum* daje efekt dość podniosły jak na realia filmu dedykowanego najmłodszym (ponieważ występują liczne dialogi, pokaźna część filmu pozbawiona jest muzyki, co efekt ten niejako równoważy). Poza dramatyczną muzyką ilustracyjną, muzyką oddającą nastrój zimowego krajobrazu, etc. udział mają tu również nawiązania do rytmiki tanecznej, np. chociażby przy okazji sceny w bogatej, pałacowej sali: figuracyjny walc z jednej strony ma coś wspólnego z przepychem wnętrza, z drugiej – z usposobieniem rozpieszczonej księżniczki. W scenerii królewskich komnat, a zatem po raz pierwszy w swym oryginalnym kontekście wykonawczym, rozbrzmiewa i polonez. Nie jest to w dodatku wykonanie powszednie, a bardzo odświeżone, bo w ramach koncertu noworocznego. Gra nadworna orkiestra. Co jednak najciekawsze, ten emblemat polskości prezentowany jest w egzotycznej stylizacji – zapewne dlatego, że wśród dworzan jest obecny przybysz z Dalekiego Wschodu, właściciel winszującej królowi papugi. Trójdzielne metrum i nawiązująca do polonezowej, rozdrobiona, lecz silnie akcentująca początek taktu rytmika (a także kadencje męskie – akcentujące ostatnią miarę taktu) tworzą więc syntezę z melodyką bazującą na orientalizmach, czyli skonwencjonalizowanych rozwiązaniach, mających przynosić skojarzenie z estetyką Wschodu (tu: przede wszystkim imitowanie egzotycznej skali). Konfuzję odnośnie do właściwego odczytania tańca jako poloneza może wzbudzić początkowo jego tempo – Wajnberg po raz kolejny ustanawia je jako „zbyt” szybkie. O tym, że wykonywana na tym kosmopolitycznym, w dodatku multikulturowym dworze kompozycja to istotnie *polonaise*, jednoznacznie

przekonuje obecność charakterystycznego zwrotu melodycznego i sposób, w jaki się do niego tańczy. Ponieważ na królewskim parkiecie popisuje się tylko jedna para, trudno o korowód, a odpowiedniego efektu nie uzyskałoby się, każąc tancerzom poruszać się podstawowym krokiem poloneza. Być może dlatego wykonują oni dystyngowane obroty, w czasie których podają sobie ręce – wydaje się to również nawiązaniem do figury pojawiającej się w zbiorowych wykonaniach tańca polskiego.

3. Ulubiony utwór kota Leopolda

Przykład poloneza odnaleźć można i w serialu animowanym realizowanym w „epoce застою”, czyli za rządów Leonida Breżniewa – epoce, z której pochodzą jednak najślynniejsze utwory radzieckiej animacji (z filmami z udziałem Wilka i Zająca czy Krokodyła Gieny na czele). Owa seria to *Kot Leopold* (*Кот Леопольд*, 1975–1987, reż. A. Rieznikow, muz. B. Sawieliew). Wszystkie wchodzące w jej skład filmy oparte są na zbliżonej formule: myszy uprzykrzają życie kotu (zamienione zostają zatem standardowe role ofiar i antagonisty), który to pragnie żyć z nimi w zgodzie. Jeśli chodzi o ogólną impresję na temat muzyki obecnej w tym serialu, ścieżki dźwiękowe można by określić jako spójnie łączące w sobie nowoczesność (często obecna jest gitara elektryczna, brzmienia estradowe, rozrywkowe, aranżacje bigbandowe, etc.) z tęsknotą za przeszłością, której to ekspresją są nawiązania do stylistyki romansu rosyjskiego³. Taką właśnie nostalgiczną postawę wydaje się wyrażać postać tytułowego kota, przynosząca skojarzenie z dawnym inteligentem, poetą – z pewnością nie ze zwolennikiem hołdowania najnowszym tendencjom i trendom. To właśnie on, siedząc w fotelu w swym staromodnie urządzonej mieszkaniu, niczym w salonie słucha poloneza, i to sprzed epoki Chopina: z gramofonowej płyty odtwarzany jest *Polonez a-moll Pożegnanie ojczyzny* Michała Kleofasa Ogińskiego, niezwykle popularny już w XIX-wiecznej Rosji. A ściślej mówiąc – jego aranżacja na flet z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych (fakturalnie przypominająca sonatę triową, co potęguje efekt archaizujący wprowadzenia tegoż cytatu). To, że kot Leopold okazuje się wielbicielem muzyki klasycznej, pasuje do całokształtu jego wizerunku, jednak dlaczego wybór padł

³ Tego rodzaju nostalgię wyczytać można i w innych lirycznych animacjach epoki застою, przede wszystkim w filmach o Czeburaszce i Krokodylu Gienie, zob. *Krokodyl Giena* (*Крокодил Гена*, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziw, 1969); *Czeburaszka* (*Чебурашка*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1971); *Szapokłak* (*Шапокляк*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1974); *Czeburaszka idzie do szkoły* (*Чебурашка идет в школу*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1983).

właśnie na ten polski utwór? Czy to ze względu na jego powszechną popularność, bliskość również społeczeństwu ZSRR – szczególnie z terytorium Białorusi? Czy może raczej na nostalgiczny, podkreślony tytułem przez samego kompozytora charakter tej kompozycji? Pozostawiając pytanie otwartym, warto jednak zwrócić jeszcze uwagę, że niczym *leitmotiv* *Polonez Pożegnanie ojczyzny* przewija się akurat w pierwszym odcinku serialu, czyli w filmie *Zemsta kota Leopolda* (*Мечть kota Леопольда*, 1975, reż. A. Rieznikow, muz. B. Sawieliew). Niejako rzuca tym samym określone światło na kota Leopolda i na kolejne odcinki jego przygód.

4. Czas pożegnania

W przypadku *Kota Leopolda* odczucia tęsknoty za przeszłością nie mają zasięgu absolutnego, zawłaszczającego całą atmosferę serialu – można by rzec, że występują równoprawnie z pogodnymi emocjami czy nawet w ich cieniu. Co innego w *Bajce bajek* Jurija Norsztejna (*Сказка сказок*, 1979, muz. M. Mierjerowicz), autora słynnego *Jeżyka we mgle* (*Ёжик в тумане*, 1975, muz. M. Mierjerowicz). Ta liryczna (i adresowana raczej do starszych widzów) produkcja od początku do końca przepełniona jest głęboką nostalgią. Fabuła ogranicza się do minimum, wyeksponowane zostają natomiast pojedyncze, kolażowo zestawione ze sobą sceny-impresje z przeszłości i z teraźniejszości. Bohaterem filmu jest wilk, a muzycznym tematem przewodnim – kołysanka (z której to właśnie ów zwierz pochodzi). To nie jedyny cytat towarzyszący jego wieczornej wędrówce: obok oryginalnej muzyki Michaiła Mierjerowicza rozbrzmiewają tu dzieła muzyki klasycznej, m.in. Jana Sebastiana Bacha. Poetyckiemu wspomnieniu ofiar wojny akompaniuje natomiast polski utwór z lat 30. – tango *To ostatnia niedziela* Jerzego Petersburskiego, przed wojną wykonywane przez Mieczysława Fogga. Jest dobrze znane również w Rosji, ma nawet rosyjskojęzyczne wersje językowe. Tu wykorzystano wariant z lat 30. – *Утомленное солнце* (*Zmęczone słońce*; tytuł ten świetnie komponuje się z melancholijną, „pozbawioną światła” kolorystyką filmu). Pojawia się jako muzyka diegetyczna – nagranie odtwarzane z gramofonu.

Utwór ten towarzyszy scenie bezpośrednio odnoszącej się do wojny: na placu, w świetle ulicznych latarni widać tancerzy. O tym, że źródłem dźwięku jest w świecie przedstawionym gramofon, nie informuje wizualna reprezentacja urządzenia, a warstwa dźwiękowa: każdorazowo, gdy ofiarą strzału z broni pada jeden z uczestników dansingu (a raczej na jego skutek znika – partnerka obejmuje powietrze), płyta się zacina. Tekst mówiący o rozstaniu nie traci zatem na aktualności, zmienia się jedynie jego wydźwięk.

5. Sportowy wątek w *Nu, pogodi!*

Jeśli chodzi o budowanie ścieżki dźwiękowej serialu na bazie muzycznych cytatów, trudno wskazać bardziej reprezentatywny przykład niż *Wilk i Zając* (*Hy, nozodu!*, 1969–1986, reż. W. Kotionoczkin). Filmy z udziałem bodajże naj-słynniejszych bohaterów animacji Bloku Wschodniego oparte są na prostym schemacie pościgu – którego ofiarą przewrotnie staje się antagonistą. W poszczególnych odcinkach zmienia się „jedynie” sceneria (wszak nie stanowi ona szczegółu, ale wręcz dokument z późnoradzieckiej epoki), a wraz ze scenerią – muzyka. Dobór cytatów jest imponujący, zarówno pod względem różnorodności ich proveniencji (od muzyki jazzowej, klasycznej, ludowej, przez przedwojenne szlagiery, po współczesne przeboje – nie tylko rodzime, lecz także okcydentalne), jak i niebanalnego dopasowania względem filmowej sytuacji⁴. W tym humorystycznym, dźwiękowym kolażu elementy pochodzące z Polski znalazły się w odcinku czwartym (1971, reż. W. Kotionoczkin), w którym to pogoń rozgrywa się na stadionie i jego zapleczach – miejscach treningowych. W tym wybitnie związanym z dobrą formą odcinku rozbrzmiewa m.in. piosenka *Король победитель* (*Król zwycięzca*, wyk. Wadim Mulerman) – przy jej akompaniamencie Wilk dumnym krokiem wkracza na stadion. Słysząc wersję instrumentalną, jednak odniesienie intertekstualne pozostaje jasne, podobnie jak w innych przypadkach tego serialu. Gdy z powodu upadku podczas biegu antagonistą zostaje uderzony w głowę niesioną przez siebie sztangą i dotyka go zwielokrotnienie obrazów wzrokowych, dobiega głęboko sentymentalny utwór Muslima Magomajewa, *He cneuui* (*Nie spiesz się*) – tu również pozbawiony partii wokalne, a mimo wszystko kreujący efekt humorystyczny. Podobnie jak w innej scenie utwór zapożyczony od zachodnich sąsiadów, a mianowicie – *Orkiestry dęte* z repertuaru Haliny Kunickiej. Tu słysząc jedynie refren (w wersji oryginalnej, czyli damskiego chórków „pa pa pa...”), jednak to wystarcza, by naprowadzić tok skojarzeń widza na opiewającą defiladę zwrotki. W tym czasie widać natomiast Wilka, który we wzorcowym, jaskrawym stroju sportowca szczyci się swą dobrą formą podczas biegu przez płotki, a innym razem – próbuje swych sił nawet w skoku o tyczce.

⁴ Więcej nt. oprawy muzycznej serialu *Wilk i Zając* zob. [Babulewicz 2018, 167–178].

Wnioski

Na podstawie zaprezentowanych przykładów filmowych nie sposób orzekać o całościowym charakterze muzycznych nawiązań do repertuaru polskiego w dziecięcych filmach animowanych zrealizowanych w Związku Radzieckim. Wnioski wyprowadzone podczas analizy tych zaledwie siedmiu utworów mogłyby znaleźć szersze potwierdzenie, choć oczywiście ogląd sytuacji, będącej rezultatem subiektywnego doboru przykładów, mógłby ulec zmianie – tak jak robocza hipoteza o popularności rytmów polonezowych w filmach wyprodukowanych przed okresem odwilży. Już jednak na etapie pracy przyczynkowej można potwierdzić sam fakt istnienia w tych *multikach* inspiracji polonezowych (w kontekście muzyki dworskiej i nie tylko) oraz innego typu nawiązań do muzyki polskiej. Nawet jeśli, biorąc pod uwagę ogromną skalę produkcji Związku Radzieckiego, mają one charakter marginalny i dotyczą niewielkiego odsetku filmów – zasługują na uwagę oraz interpretację.

BIBLIOGRAFIA

- Babulewicz Katarzyna. 2018. *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*. W: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*. Red. Brzezińska-Pająk M., Dwornik K., Getka J., Grzybowski J., Kramar R., Niemojewski M. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Uniwersytet Warszawski: 167–178.
- Bilica Krzysztof. 2017. *Melos polski nad Dunajem. Klauzule sarmackie i kadencja polska w XIX-wiecznej muzyce obszaru niemieckojęzycznego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. XV: 217–243.
- Brown David. 2010. *Musorgsky. His Life and Works*. New York: Oxford University Press.
- Gwizdalanka Danuta. 2013. *Mieczysław Wajnborg. Kompozytor z trzech światów*. Poznań: Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.
- Kadykało Anna. 2014. *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Maurois Andre. 2007. *Alexandre Dumas. A Great Life in Brief*. [s.l.]: Maurois Press.
- Pikkov Ülo. 2016. *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*. „Baltic Screen Media Review” nr 4: 17–37.
- Walczak Jakub. 2015. *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*. Kraków: Universitas.
- Załuski Andrzej. 2003. *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Драгилев Дмитрий. 2008. *Лабиринты русского танго*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Ковалив Валентин Васильевич. 2015. *Изучение жизни и творчества Михаила Клеофаса Огинского на уроках музыки в общеобразовательной школе*. В: *Творчая спадчына Міхаіла Клеафаса Агінскага: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі*

- (da 250-goddzja z dnia narodžennja), Minsk, 18–19 červenia 2015 goda. Ред. Белаокая М.А. і інш. Мінск: [s.n.], s. 234–238.
- Сенне Катя. 2018. *Старая новая сказка: мифопоэтический подтекст пьесы-сказки С. Маршака «Двенадцать месяцев»*. «Детские чтения» № 12 (2): 227–245.
- Финдейзен Николай. 1929. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*. Т. 1. Москва–Ленинград: Музыкальный сектор государственного издательства.

REFERENCES

- Babulewicz Katarzyna. 2018. *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*. In: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*. Eds Brzezińska-Pająk M., Dwornik K., Getka J., Grzybowski J., Kramar R., Niemojewski M. Warsaw, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Uniwersytet Warszawski, pp. 167–178. (In Polish)
- Bilica Krzysztof. 2017. *Melos polski nad Dunajem. Klauzule sarmackie i kadencja polska w XIX-wiecznej muzyce obszaru niemieckojęzycznego*. “Polski Rocznik Muzykologiczny” Vol. XV, pp. 217–243. (In Polish)
- Brown David. 2010. *Musorgsky. His Life and Works*. New York, Oxford University Press. (In English)
- Cennet Katia. 2018. *Staraâ novaâ skazka: mifopoëtičeskij podtekst p'esy-skazki S. Maršaka “Dve-nadcat mesâcev”* [An old new tale: the mythopoetic subtext of S. Marshak’s play “The Twelve Months”]. “Detskie čteniâ” no 12 (2), pp. 227–245. (In Russian)
- Dragilev Dmitrij. 2008. *Labirinty ruskogo tango* [Labyrinths of Russian tango]. St.-Petersburg, Aletejâ. (In Russian)
- Findejzen Nikolaj. 1929. *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejših vremen do konca XVIII veka* [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century]. Vol. 1. Moscow–Leningrad, Muzykal’nyj sektor gosudarstvennogo izdatel’stva. (In Russian)
- Gwizdalanka Danuta. 2013. *Mieczysław Wajnbęrg. Kompozytor z trzech światów*. Poznań, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. (In Polish)
- Kadykało Anna. 2014. *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Cracow, Księgarnia Akademicka. (In Polish)
- Kovaliv Valentin Vasil’evič. 2015. *Izučenie žizni i tvorčestva Mihaila Kleofasa Oginskogo na urokah muzyki v obšeobrazovatel’noj škole* [Studying the life and work of Mikhail Kleofas Oginsky at music lessons in a comprehensive school]. In: *Tvorčaa spadčyna Mihala Kleofasa Aginskaga: materyaly Mižnarodnaj navukova-praktyčnaj kanferencyi (da 250-goddzja z dnâ narodžennâ), Minsk, 18–19 červenâ 2015 goda*. Eds Belaokaâ M.A. at al. Minsk, [s.n.], pp. 234–238. (In Belarusian)
- Maurois Andre. 2007. *Alexandre Dumas. A Great Life in Brief*. [s.l.], Maurois Press. (In English)
- Pikkov Ūlo. 2016. *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*. “Baltic Screen Media Review” no 4, pp. 17–37. (In English)
- Walczak Jakub. 2015. *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*. Cracow, Universitas. (In Polish)
- Załoski Andrzej. 2003. *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*. London, Polska Fundacja Kulturalna. (In Polish)