

Katarzyna Babulewicz

O traktorze pędzącym w rytm "Kalinki" : folklor w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej powstałych w latach 1949–1984

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 11, 61-80

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Katarzyna BABULEWICZ
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

O traktorze pędzącym w rytm *Kalinka*. Folklor w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej powstałych w latach 1949–1984

Użyte w tytule tego artykułu, w kontekście filmów animowanych, sformułowanie „folklor” jest oczywiście skrótem myślowym, mającym odesłać nas do terminu wprowadzonego po raz pierwszy przez Józefa Bursztę, to znaczy do folkloryzmu, czyli cytowania elementów ludowych w oderwaniu od ich pierwotnego kontekstu, do ich twórczej adaptacji itd.¹

Sposób prezentacji folkloru muzycznego w filmach animowanych to problem, którego należyte omówienie wymaga uwzględnienia wielorakich aspektów i użycia narzędzi, którymi posługują się różne dziedziny humanistyki. Nie sposób wszak opisywać tego typu muzyki w oderwaniu od jej filmowego kontekstu. Analiza ścieżek dźwiękowych wymaga więc nie tylko wiedzy muzykologicznej i etnomuzykologicznej, ale również m.in. – antropologicznej, filmoznawczej, historycznej, etnologicznej, literaturoznawczej. W niniejszym artykule zaprezentowana zostanie więc zaledwie próba omówienia tego zjawiska, i to tylko na kilku wybranych przykładach. Celem referatu będzie odpowiedź na następujące pytania: Jak manifestuje się folklor w muzyce filmowej i jakie są jego powiązania z pozostałymi warstwami dzieła filmowego: sferą narracji lub obrazu? Jaki sens ma przywoływanie danych utworów folklorystycznych? Jak wygląda stosunek muzyki ludowej i pozostałych rodzajów muzyki obecnych na danej ścieżce dźwiękowej?

Problemowi opracowywania tradycyjnych tekstów folklorystycznych (bylin i bajek magicznych) w rosyjskich filmach animowanych II połowy XX wieku poświęcony został w 2009 roku raport N. Pietrowej pt. *Transformacja obrazów ludowych w kulturze mediów XX wieku*². Autorka podkreśla m.in., że inspiracje

¹ Zob. J. Burszta, *Kultura ludowa – folkloryzm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, t. 13, nr 4, s. 69–90; *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974.

² Zob. źródło: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls09_program_petrova.htm [stan z 15.11.2016.].

folklorem mogą przejawiać się na różnych poziomach filmu (np. stylistycznym) i mieć różne uwarunkowania (np. historyczne czy ideologiczne), a także, iż ważną rolę w kształtowaniu stereotypowych wyobrażeń na temat kultury ludowej odgrywa właśnie sposób jej prezentowania przez środki kultury masowej. Co więcej, badanie tego zjawiska pozwala zaobserwować, w jaki sposób werbalne formy kultury przekształcają się w formy audiowizualne.

Miejsce i czas historyczny, w jakim powstały wybrane przez mnie do analizy filmy, a mianowicie obrazy powstałe w ZSRR, Czechosłowacji i Polsce pomiędzy 1949 i 1984 rokiem, upoważniają do zajęcia się wszystkimi zagadnieniami wyszczególnionymi przez Pietrową, wliczając w to – jako problem centralny – wydźwięk ideologiczny folklorystycznych cytatów. Chodzi wszak o dzieła filmowe powstałe w okresie panowania socjalizmu w ośrodkach Europy Środkowo-Wschodniej; można co do nich założyć, że ich twórcy byli zobowiązani do nadszycia za narzuconymi z góry dyrektywami dotyczącymi estetyki, stylu i funkcji tych dzieł, zwłaszcza że były one adresowane do odbiorcy dziecięcego, w stosunku do którego należało ze szczególną pieczołowitością realizować misję wychowania do sztuki i poprzez sztukę.

Punktem wyjścia rekonstrukcji założeń ideologicznych animowanych filmów dziecięcych tworzonych w ZSRR i krajach bloku wschodniego byłyby zatem – ustalone z końcem lat 40. XX wieku – założenia realizmu socjalistycznego; rozwój dziecięcej animacji w kolejnych dekadach należałoby natomiast zbadać pod kątem stopniowego wychodzenia poza dyrektywę socrealizmu. Istotne byłoby też wskazanie różnic w podejściu do folkloru, jakie charakteryzowało autorów z poszczególnych ośrodków, związane już nie tylko z presją ideologiczną, ale i z oddziaływaniem odmiennej tradycji muzycznej w ZSRR, Czechosłowacji i Polsce.

Można by przypuszczać, że w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej czasów komunizmu rola folkloru była ogromna i stanowiła proste przedłużenie swojej XIX-wiecznej funkcji reprezentowania żywiołu „swojskiego”, narodowego, a zarazem charakteryzującego swoistość kultury Europy Wschodniej – regionu, którego tożsamość określał, zdaniem jej obserwatorów, czynnik chłopski. Zofia Lissa wyjaśniła przewodnią rolę folkloru w krajach słowiańskich za pomocą argumentacji historycznej:

Dlaczego w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, zwłaszcza w krajach słowiańskich rola folkloru jest o wiele większa w kształtowaniu się stylu muzycznego niż np. we Francji, Anglii czy Niemczech? Otóż wydaje mi się, że kraje te dłużej żyją swoim folklorem, który przenika do wszystkich klas społecznych, że proces rozwoju folkloru trwa tam dłużej i nie ulega niwelacji w jego najbardziej charakterystycznych cechach pod wpływem kultury miejskiej³.

³ Z. Lissa, *Problemy stylu narodowego w twórczości Chopina*, [w:] *Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN*, Warszawa, listopad 1955 (na prawach rękopisu), s. 1.

Przystępując do rekonstrukcji form obecności folkloru muzycznego w dziecięcych filmach animowanych powstałych w „demoludach”, trzeba sobie jednak równocześnie uzmysłowić, że jednym z naczelných założeń projektodawców nowej kultury socjalistycznej w ZSRR była likwidacja istotnych różnic pomiędzy formami bytu w mieście i na wsi. Według wizji Stalina upowszechnionej przez niego w pracy *Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR* (1952), po wprowadzeniu gospodarki socjalistycznej oraz reformie edukacji zrównującej szanse mieszkańców miast i wsi miał nastąpić zanik różnic świadomości społecznej przedstawicieli obu tych środowisk, a w konsekwencji zatarcie się różnic „na odcinku odbiorczości kultury” – także kultury muzycznej. Jak przekonywała Zofia Lissa, komentując projekt Stalina w pracy *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki* z 1954 roku, w rozwiniętym społeczeństwie socjalistycznym wieś miała stać się w pełni kompetentnym konsumentem muzyki poważnej:

Wielkie kolchozy-giganty od dawna wyszły w swoim amatorskim poziomie poza repertuar pieśniarski: są wsie, które własnymi siłami wystawiają całe opery klasyków rosyjskich⁴.

Ostateczną konsekwencją przewidywanego przez Lisę „przejsi[a] podstawowych form muzyki ludowej do muzyki profesjonalnej, a zarazem pełne[go] uludowieni[a] muzyki artystycznej” miało być „przejsie powszechności folkloru na bardziej rozbudowane formy”⁵. Chodziło konkretnie o wdrożenie zaplanowanego przez państwo projektu darowania ludziom nowej postaci muzyki powszechnej – pieśni masowej. Miała ona stanowić syntezę wszelkich „żywotnych” przejawów tradycji muzycznej, tj. tradycji zrozumiałej i bliskiej odbiorcom, zawierającej – według koncepcji Borysa Asafjewa, który włączył refleksję nad pieśnią masową do swojej słynnej pracy *Muzykalnaja forma kak process – autentyczne „życiowe intonacje” („bytowyje intonacji”), nieomylnie rozpoznawalne zbiorowo jako „rodzime” („rodnoje”), „znajome” (znakomoje”), „ulubione” („liubimoje”)*⁶. Kluczowe dla radzieckiego uczonego pojęcie „słuchowej pamięci”, służącej nie tylko rozumieniu muzyki, ale i kształtowaniu poczucia społecznej tożsamości grupy jej odbiorców, miało być w pieśni masowej uwarunkowane przez „zapas intonacji” czerpanych z folkloru oraz sublimującej go, „realistycznej” muzyki „klasyków rosyjskich”⁷.

Kompozytorzy radzieccy zajęli się tworzeniem takiej muzyki, próbując – w myśl postulatu powszechności i autentyczności – w różnorodny sposób znosić w nich przeciwieństwo między folklorem i muzyką uczonej, wtapiając motywy

⁴ Z. Lissa, *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki*, PWM, Kraków 1954, s. 127.

⁵ Tamże, s. 131.

⁶ B. Asafjew, *Muzykalnaja forma kak process. Kniga wtoraja. Intonacja*, Izdatielstwo Muzyka, Leningradskoje otdielienije, 1971, s. 226 (fragment, z którego zaczerpnięto tę krótką definicję intonacji, odnosi się do twórczości Chopina i Schumanna).

⁷ Tamże, s. 297. Punktem odniesienia rozważań Asafjewa nad swoistością muzyki rosyjskiej była obserwacja „kryzysu intonacji” w muzyce Zachodu.

ludowe w eklektyczną wersję języka klasyki. Zasada łączenia materiału ludowego z muzyką klasyczną, estradową, masową była też podstawową strategią twórców muzyki do animowanych filmów dziecięcych tworzonych w ZSRR i innych krajach bloku wschodniego w latach 40. i 50. XX wieku. Nie oznacza to oczywiście, że każde użycie folkloru w radzieckim filmie animowanym dla dzieci można utożsamić z wpływem socrealizmu; z dużym prawdopodobieństwem można bowiem założyć, że intencją wielu kompozytorów, którzy sięgali wówczas po wątki ludowe, było również nawiązywanie do przedwojennej, idącej w głąb wieku XIX tradycji muzyki narodowej. Niektóre użycia materiału ludowego przez kompozytorów muzyki filmowej z lat 40.–50. XX wieku wskazują na to, iż wzorem dla nich była właśnie XIX-wieczna muzyka narodowa, nie zaś „czysty” folklor. Bardzo charakterystycznym przykładem jest film *Koncert Maszeńki* (*Машенькин концерт*, 1948, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewskij). 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 (nasuwa się tu wprost przykład baletów Czajkowskiego). Kolejne zabawki wykonują taneczne „numery”; wśród nich nie może zabraknąć tańca ludowego, czyli – jak to określa nomenklatura klasycznego baletu – charakterystycznego. W *Koncertcie Maszeńki* taniec rosyjski à la *Dziadek do orzechów* wykonują rosyjskie lalki ludowe – matroszki.

Spojrzenie na folklor rosyjski poprzez pryzmat rosyjskiej klasyki jest też zasadą oprawy muzycznej powstałej w 1950 roku *Bajki o rybaku i rybce*. Specyfikę oprawy muzycznej tej bajki stanowią także nawiązania do tradycji artystycznej muzyki rosyjskiej – tym razem są to wzory kompozytorów Potężnej Gromadki. Autor ścieżki dźwiękowej wprowadził kilka łatwych do zidentyfikowania mikrocytatów z *Obrazków z wystawy* Musorgskiego (w czołówce słyszymy przekształcony motyw *Promenady*; w scenie uczt pojawia się cytat z *Tańca kurcząt w skorupce*). Rosyjski koloryt lokalny tworzą nawiązania do ludowych pieśni i tańców.

Wiosenna bajka (*Весенняя сказка*) wyprodukowana w 1949 roku przez Sojuzmultfilm (reż. Wiktor Gromow, oprawa muzyczna Nina Makarowa) jest znacznie bliższa założeniom socrealizmu. Film, pod względem stylu ilustracji bardzo podobny do ówczesnych produkcji Disneya, opowiada o wiosennym powrocie dzikich gęsi do rodzimego kraju. Ma poważne przesłanie – postaci ptaków to ludzkie alegorie, wzory patriotów, którym tęsknota za ojczyzną nie pozwala pozostać w obcych stronach, nawet gdy są to ciepłe kraje. W ten sposób zostaje spełnione jedno z naczelných zadań twórców radzieckiej kultury wczesnej epoki powojennej, jakim było kształtowanie postaw patriotycznych⁸.

⁸ Zob. A. Razmachnin, *Tajnaja missija sowietskoj multiplikacji*, artykuł opublikowany 5.09.2006 na stronie [www.utro.ru](http://utro.ru); źródło: <https://utro.ru/articles/2006/09/05/580611.shtml> [stan z 10.11.2016].

Poza tym twórcy filmu wyeksponowali szacunek i zaufanie należne przywódcy. Ścieżka dźwiękowa *Wiosennej bajki* skomponowana została na podobieństwo ścieżek powstających w podobnym czasie do filmów dla dorosłych – wykorzystywana jest wielka orkiestra symfoniczna, a nadrzędne znaczenie dla konstrukcji muzycznej mają *leitmotivy*. Język muzyczny, jakim posłużyła się Nina Makarowa, wzorcowo wręcz łączy obiegowy język muzyki klasycznej z inspiracjami folklorystycznymi oraz z językiem pieśni masowej. Odniesienia do rosyjskiego folkloru mają funkcję symboliczną – pojawiają się tam, gdzie mowa o rodzinnym kraju. Film rozpoczynają słowa narratora: „W dalekich, gorących krajach, gdzie zimują przelotne ptaki, gęsi poczuły wiosnę i zateśniły za rodzinnym krajem”, a już za chwilę słyhać rzewną pieśń przywódcy stada. Pieśń ta wyraża tęsknotę za ukochaną osobą, a jednocześnie – za rodzinnym krajem. Melodia jest naśladownictwem elegijnego śpiewu Słowian wschodnich; skojarzenie z rodzinnym krajem wzmacnia akompaniament bałałajki. W dalszym przebiegu akcji górę biorą nawiązania do klasyki – typowe dla muzyki romantycznej fragmenty *quasi*-ilustracyjne towarzyszą obrazowi burzy oraz przelotu przez dzikie góry. W jaśniejszym momencie akcji pojawia się walc, nawiązujący do muzyki Czajkowskiego. Im bliżej rodzinnego kraju, tym więcej akcentów rodzimych w muzyce. Kompozytorka wprowadza wylewną kantylenę, której związek z muzyką ludową sygnalizuje stosowanie *moll* naturalnego, kadencji plagalnych oraz obsady specyficznej dla odmiany rosyjskiej pieśni ludowej tzw. protjażnej (rozpoczyna ją solista, refren realizuje chór). Równocześnie, patetyczny charakter tych fragmentów oraz monumentalizm ich brzmienia tworzy nawiązanie do stylistyki pieśni masowej. Bajkę kończy potężny symfoniczny finał, kojarzący się z melodramatem.

Użycie folkloru w funkcji symbolicznej ma miejsce w filmie *Tri mieszka chitrostiej* (*Три мешка хитростей*, 1954, reż. O. Chodatajewa, P. Nosow, muz. I. Bołdyriew). Jest to ekranizacja ludowej baśni ukraińskiej, opowiadającej o zaprzyjaźnionym z człowiekiem języku i o chytrej lisicy. Motyw żywiołowego tańca rosyjskiego powiązany został tu z postacią wieśniaka i staje się wariacyjnie opracowywanym *leitmotivem*. Dla zwiększenia rozpoznawalności fragment ów grany jest przez bałałajkę. Tak jak w *Wiosennej bajce*, elementy folkloru są płynnie włączane w uniwersalny język muzyki klasycznej (nb. świetnie napisanej, dobrze podążającej za akcją, efektownie ilustrującej rozwój wypadków i sytuacje psychologiczne; na szczególną uwagę zasługuje instrumentacja godna Rimskiego-Korsakowa).

Porównywalne mistrzostwo warsztatu kompozytorskiego prezentuje Mieczysław Wajnberg jako autor muzyki do bajki *Dwanaście miesięcy* z roku 1956 (*Дванадцать месяцев*, reż. M. Botow). Motywy ludowych rosyjskich pieśni i tańców ilustrują tu, jak w poprzednim filmie, postacie wieśniaków (macocha i jej córka) i zwierząt (zajączek, wilk), natomiast sfery baśniowa (postaci leśnych elfów) i dworska (królowna i jej dwór) odmalowane są – dla kontrastu –

uniwersalnymi środkami muzyki klasycznej. Kompozytor pełną garścią czerpie z konwencjonalnych sposobów ilustrowania żywiołów przyrody (mistrzowskie sceny nocnej śnieżycy czy nastania wiosny), scen rodzajowych (np. podróż pędzącymi sankami) i nastrojów (od grozy do liryzmu). Dynamiczna akcja bajki pozwoliła na wprowadzenie wielu fragmentów muzycznych o charakterze motorycznym – tu właśnie znalazło się szczególnie dużo miejsca na włączenie elementów rosyjskich tańców. Wajnberg nie poprzestaje w tym filmie na kopiowaniu konwencjonalnych figur i elementów stylistycznych muzyki XIX wieku – włącza również nowoczesne środki harmoniczne („brudzenie” współbrzmień dysonansami, wychodzenie poza tonalność dur–moll poprzez modulacje w końcówkach fraz, łączenie ze sobą trybu dur i moll) i instrumentacyjne (głównie nietypowe użycie instrumentów solowych, np. trąbki, puzonu, fortepianu). Specyficzna „pikanteria” rytmiczna i skłonność do stosowania „witalistycznej” motoryki zbliża Wajnberga do wzorów muzyki Szostakowicza i Prokofiewa (późne balety).

Realizacją zasady zrównania pierwiastka miejskiego i wiejskiego, zarówno na poziomie treści filmu, jak i jego ścieżki dźwiękowej, jest sławny radziecki serial *Wilk i Zając* (ros. *Nu, pogodi!*), zrealizowany w latach 1969–2006⁹ w studiu filmowym Sojuzmultfilm. Reżyserem był Wiaczesław Kotionoczkin (w dwóch przypadkach towarzyszył mu Władimir Tarasow, zaś dwa ostatnie filmy są dziełem syna reżysera – Aleksieja Kotionoczkina). Mimo iż bohaterami serialu są zwierzęta, ma on charakter wybitnie „miejski”. Świat przedstawiony wygląda w nim wręcz wielkomiejsko, nowoczesnie i dostatnio, często skonstruowany jest na modłę zachodnią – na straganach widzimy stopy arbuzów, bohaterowie ścigają się po błyszczących podłogach. W warstwie wizualnej uwzględniona została moda, na przykład odnośnie do urządzenia mieszkań. Zdarzają się nawet bezpośrednie nawiązania do bieżących wydarzeń z życia kraju, np. w przypadku odcinka 13 – *Olimpiada 1980 w Moskwie* – pojawia się nawet maskotka olimpiady. Autorami muzyki bądź opracowania muzycznego serialu są różne osoby, *de facto* jednak ścieżki dźwiękowe odcinków *Wilka i Zająca* składają się niemalże w całości z cytatów muzycznych. Przekrój cytowanego repertuaru jest imponujący i świadczy już nie tylko o intencji uwzględnienia (czy też kształtowania) „miejskiego” gustu muzycznego u dziecięcego odbiorcy, lecz o zamiarze dania „zielonego światła” muzyce rozrywkowej, zarówno radzieckiej, jak i zachodniej. Duży udział cytatów z muzyki rozrywkowej określa estetyczny status muzyki *Wilka i Zająca* – podobnie jak jego treść, stara się ona być „prozachodnia”. Przekrój cytowanego repertuaru muzycznego zbiera różnorodne doświadczenia widza: jego ulubione filmy, popularne melodie, ówczesne radzieckie i zachodnie przeboje, utwory najslawniejszych bardów rosyjskich, dzieła muzyki klasycznej. To żartobliwa kronika muzyczna „późnego” ZSRR.

⁹ Większa część filmów powstała przed 1991 rokiem.

W serialu rozbrzmiewają m.in. utwory z repertuaru Włodzimierza Wysockiego, Ałły Pugaczowej, Muslima Magomajewa, cytaty muzyki z filmu animowanego (np. *Bremieńscy muzykanci*, również produkt Sojuzmultfilmu), a nawet popularne utwory z filmów dla widzów dorosłych, takich jak: *Dzieci kapitana Granta* (lata 30.), *Brylantowa ręka* (1969), czy *Wertykal* (1966)¹⁰. Słychać utwory popularnych zespołów radzieckich (np. Samocwiety), ale również, co już nie tak oczywiste, twórców popularnych na Zachodzie, np. Mary Hopkins (w przypadku tej piosenkarki jest to jednak, jakby żartobliwie zakamuflowane, odwołanie do kultury rosyjskiej, gdyż przywoływany utwór, wielki przebój końca lat 60. *Those were the days* oparty był w rzeczywistości na rosyjskim romansie *Dorogoj dlinnoju* Borisa Fomina – filmowa sytuacja nawiązuje zresztą właśnie do oryginalnego tekstu utworu autorstwa Konstantina Podrewskiego, nie zaś do tekstu zaczynającego się od słów „Once upon a time there was a tavern”). Pojawia się muzyka elektroniczna, np. utwór *Popcorn* czy utwory zespołu Digital Emotion. Wykorzystany zostaje fragment *Bésame mucho* oraz *O sole mio* – drugi przebój śpiewa Zajac. Pojawia się też muzyka polska – m.in. fragment *Orkiestr dętych* z repertuaru Haliny Kunickiej. Jeśli chodzi o cytaty z muzyki poważnej – słychać parodię *Tańca z szablami* z baletu *Gajane* A. Chaczaturiana, fragmenty *Wejścia gladiatorów* z baletu *Spartakus* tego samego kompozytora, *Lotu trzmiela* z opery *Bajka o carze* *Saltanie* M. Rimskiego-Korsakowa, *Jeziora labędziego* czy *Piosenki neapolitańskiej* z *Albumu dla młodzieży* P. Czajkowskiego. Takie żonglowanie słynnymi utworami ma w sobie pewną nonszalancję. Muzyczna intertekstualność serialu to jednak nie gra intelektualna, a emocjonalna – wpływanie na emocje odbiorcy odbywa się przede wszystkim za pośrednictwem muzyki.

Przyjrzyjmy się teraz, jakie miejsce w tym misternym kolażu zajmuje folklor. Najbardziej ostentacyjne nawiązania do rodzimej ludowości pojawiają się w trzech odcinkach: odcinku 3 – *Na ulicy*, odcinku 6 – *Na wsi* i odcinku 10 – *Na budowie*.

Odcinek 6 – *Na wsi* (1973) – wyróżnia się na tle serii jednorodnością, jeśli chodzi o pochodzenie muzyki: ścieżka dźwiękowa skomponowana została przeważnie z fragmentów utworów ludowych bądź autorskich opracowań muzyki ludowej; reprezentują one folklor muzyczny (m.in. Azerbejdżanu, Białorusi i Estonii). Wykorzystany został także fragment utworu muzyki klasycznej, którego temat związany jest z gospodarstwem rolnym – *Taniec z szablami* z baletu *Gajane* A. Chaczaturiana. Film rozpoczyna sielska scena: Wilk leży zrelaksowany na łące wśród rumianków, paląc papierosa. Widać pozostałości po biwaku, słychać śpiew ptaków. Atmosferę dopełnia grana na bałające rosyjska pieśń *Step dookola* do słów Iwana Surikowa. Łąka, na której

¹⁰ W. Kotionoczkin w swych wspomnieniach przyznaje, że w dzieciństwie najpierw oglądał tylko filmy dla dorosłych, a dopiero później, w wieku dziesięciu lat, zetknął się z kinem animowanym. Być może jest jedna z przyczyn tego typu nawiązań? Zob. W. Kotionoczkin, *Nu, Kotionoczkin, pogodi!*, Moskwa 1999, s. 5.

leży Wilk, okazuje się tymczasem lotniskiem – bohater wsiada do samolotu, w którym jest, rzecz jasna, Zając – za moment skacze on na spadochronie, a Wilk za nim – bez spadochronu. Kolejny interesujący nas cytat pojawia się w momencie, gdy czarny charakter wpada przez dach do kurnika. Rozbrzmiewa azerbejdżańska dziecięca piosenka *Dżudżaljarim* (Джуджалярим). Jest to pieśń kwoki, która troszczy się o swe pisklaki. Słysząc tekst w języku oryginalnym. Egzotyczna stylistyka utworu zdaje się podkreślać waleczny charakter koguta, który za moment atakuje intruza – Wilka. Kolejna scena rozgrywa się przy studni, do której oczywiście wpadł Wilk. Słysząc ludowe melodie w wykonaniu folklorystycznych instrumentów. Warto zauważyć, że w tym momencie na ekranie pojawia się na chwilę Kozioł – przyszedł on do studni po wodę, i, ku swemu zaskoczeniu, wyłowił nieprzytomnego Wilka. Kozioł, choć mieszka na wsi, ma bardzo niechłopski strój, ubrany jest zresztą podobnie jak główny bohater. Kolejna scena to znów scena pościgu; Zając znika w zbożu, a wtedy Wilk dostrzega kosę – rozbrzmiewa wraz z tekstem białoruska żartobliwa pieśń *Kosił Jaś koniczynę*. Opowiada ona o Jaśku, który, pracując, dostrzega dziewczynę żnącą żyto. Chce ją poślubić, jednak matka doradza mu inne kandydatki.

Tym razem tekst ludowej pieśni ma wyjątkowo dosłowne odniesienie do obrazu, przecież rzeczywiście widać bohatera z kosą, choć różne są oczywiście cel, okoliczności i skutek wykonywanej pracy. W filmie pieśń rozbrzmiewa w nowoczesnym opracowaniu muzycznym, w wykonaniu białoruskiego zespołu Piesnjary (Песняры, założony został w Mińsku w 1969 roku). Opracowanie wprowadza element humorystyczny – i względem przytaczanego folkloru, i prezentowanej na ekranie sceny. Wilk kosi wszystko, co napotyka na drodze – bohater ten nie podziela rosyjskiego sentymentu względem szumiących brzoź. Kosa prędko ulega zniszczeniu, a wtedy wzrok Wilka pada na przejeżdżający nieopodal kombajn. Akurat kiedy w pieśni słysząc słowa „Spoglądał na dziewczynę”...

Prześmiewcze odwołania do popularnych utworów, czytelne głównie poprzez skojarzenia treściowe, które niosą słowa przytoczonych utworów (dobrze znanych radzieckiemu odbiorcy), pojawiają się nie tylko w odcinku rozgrywającym się na wsi, ale również w dwóch filmach o tematyce miejskiej. W odcinku 3 – *Na ulicy* (1971) – pościg za Zającem związany jest z poruszaniem się po jednopasmowych drogach przy użyciu kolejnych środków lokomocji (z każdym z nich związane są oczywiście problemy). Wszystko zaczyna się od tego, że Wilk wsiada na motocykl – spektakularny charakter sytuacji podkreśla zacytowany w ścieżce dźwiękowej fragment *Wejścia gladiatorów*. W dalszych partiach filmu jest wyjątkowo dużo muzyki swingującej, pojawia się także utwór *Jeździec stepowy* (*Steppenreiter*) w wykonaniu Centralnej Orkiestry Narodowej Armii Ludowej NRD (Zentrales Orchester der NVA). Cytaty te podkreślają wielkowiejskość scenerii. Niespodziewany zwrot w kierunku rodzimego folklo-

ru muzycznego ma miejsce na koniec akcji. Otóż kiedy Wilk zostaje, nie na długo wprawdzie, operatorem walca, rozbrzmiewa *Kalinka* – w wersji instrumentalnej w wykonaniu orkiestry pod dyrekcją Güntera Gollascha. Żywiolową melodię wykonują z glissandami instrumenty dęte blaszane – powstaje udany kolaż muzyki ludowej oraz jazzu, zharmonizowany z poprzednio wprowadzonymi cytatami.

Skoro w serialu pojawiła się ponadczasowa *Kalinka*, nie mogło zabraknąć słynnej radzieckiej pieśni napisanej w roku 1938 – *Katiuszy* (autorstwa kompozytora Matwieja Błantera i poety Michaiła Isakowskiego). Słysząc ją w odcinku 10 – *Na budowie* (1976). Wilk ściga Zająca na terenie nowoczesnej, zautomatyzowanej w dużym stopniu budowy. Pieśń słyszymy w wersji zatytułowanej *Kazaczok* (*Casatschok*), stworzonej przez izraelską artystkę Rikę Zarai (co dość znamienne, w filmie nie słyszymy francuskojęzycznego tekstu, a jedynie towarzyszenie instrumentalne i zawołania/wokalizy chóru męskiego). Utwór rozbrzmiewa, gdy czarny charakter ląduje na urządzeniu, którego ruchoma część porusza się po szynach w górę i w dół. Wilk wygląda zatem, jakby tańczył hopaka. Byłby to więc przykład spożytkowania bardzo znanej masowej pieśni radzieckiej w celu wywołania efektu komicznego, polegającego na zestawieniu „swojskiego” tańca, kojarzonego jako rubaszny, z obrazem supernowoczesnego urządzenia, które uruchamia bohater. Efekt komiczny byłby tu jeszcze zintensyfikowany wprowadzeniem do tekstu utworu elementów stylizacji jazzowej.

Podsumowując traktowanie szeroko pojętego folkloru w tym serialu: obecna wielokrotnie groteska wynika z zestawiania na zasadzie kontrastu poważnego charakteru muzyki i pierwotnego tekstu (nawet jeśli nie jest obecny w filmie) z sytuacją na ekranie. Wszelki patos jest tu prędko neutralizowany, a typowa rosyjska rzewność – traktowana z ironią. Jeśli zaś chodzi o oprawę muzyczną całego serialu, jest niestereotypowa, zaznaczają się tu ironia, autoironia i dystans. Wszystko przedstawiane jest jakby z przymrużeniem oka.

Łączenie elementów folklorystycznych z językiem współczesnej muzyki rozrywkowej stanowi także sens strategii, jaką przyjęli twórcy filmu *Bajka o popie i jego robotniku Baldzie* (*Сказка о попе и о работнике его Балде*, 1973, reż. Inessa Kowalewska, opracowanie muzyczne Anatolij Bykanow, śpiewa „jeden za wszystkich” Oleg Anofriew). Rola muzyki podkreślona zostaje na samym początku filmu, widać bowiem planszę z napisem „Muzyczne przedstawienie na motywach A. Puszkina” – film jest ekranizacją jednej z satyrycznych bajek¹¹ rosyjskiego romantyka. Sposób konstruowania obrazu

¹¹ Literackiego przekładu utworu na język polski dokonał Julian Tuwim – w jego tłumaczeniu tytuł brzmi *Bajka o popie i o parobku jego Jolopie*. Warto też nadmienić, iż wspomniany utwór Puszkina, zapewne ze względu na zawartą w nim krytykę duchowieństwa, cieszył się w ZSRR popularnością wśród twórców filmów animowanych i był kilkakrotnie ekranizowany. Do wersji z roku 1933 (wytwórnia Lenfilm) muzykę skomponował Dymitr Szostakowicz – jedyne nagranie filmu spłonęło jednak w pożarze podczas bombardowania Leningradu w roku 1941. Zachował się tylko fragment, scena na bazarze – jednak wraz ze ścieżką dźwiękową. Fragment ten

oraz podkładu muzycznego wskazują na chęć naśladowania wzorów Disneyowskich. Warstwa fabularna ma tutaj stosunkowo małe znaczenie, nacisk położony jest natomiast na atrakcyjność układów ruchu, który jest ściśle zrytmizowany, podobnie jak towarzysząca mu muzyka. Użycie materiału folklorystycznego tłumaczy się w tym filmie samo przez się, jako że twórcy strony graficznej skupili się na odtworzeniu realiów dawnej wsi rosyjskiej. Budynki, sprzęty domowe, ubiory są stylizowane na wiek XIX. Zachowania bohaterów mają natomiast – jak to w bajce – charakter uniwersalny. Podkreśla to ścieżka dźwiękowa, w której sąsiadują ze sobą fragmenty stylizowane na muzykę ludową oraz te, które czerpią z rezerwuaru muzyki pop wczesnych lat 70. Zasadą jest płynne łączenie obu stylistyk, nie tylko w obrębie sąsiadujących scen, ale nawet w ramach małych odcinków formy muzycznej. Trudno zdecydować, która z nich określa ostatecznie estetykę muzyczną bajki, chociaż można mówić o uprzywilejowaniu muzyki ludowej w scenach przedstawiających głównego bohatera – młodego robotnika. Jego pojawienie się na ogół sygnalizuje *quasi*-ludowa pieśń z akompaniamentem bałałajki – instrument ten jest jego własnością. W skali całego filmu są to najbardziej kantylenowe partie – widz momentalnie wyczuwa, kto tu jest bohaterem pozytywnym (krytykowany ksiądz śpiewa basem, a w zasadzie melorecytuje, co można odczytać jako delikatną aluzję w kierunku wschodniego stylu liturgicznego). O tym, jak ważny jest w tym filmie śpiew z bałałajką, zaświadczyć może bodajże jedyne odstępstwo fabularne od oryginału Puszkina. Otóż w utworze literackim Bałda, który przybywa nad morski brzeg, by pobrać od diabłów rzekomo należną księdzu daninę, burzy spokój morskich głębin przy pomocy liny. W filmie zaś, zamiast prymitywnym narzędziem, posługuje się on siłą dźwięków – tony bałałajki budzą podwodne stwory, które, przed wydostaniem się na powierzchnię, tańczą jeszcze dodatkowo przy jazzującym akompaniamencie. Z kolei młodzieńczy temperament Bałdy wyładowuje się w wykonywanym przez niego tańcu o ludowym charakterze. Pozostałe użycia muzyki ludowej w omawianej bajce mają funkcję symboliczną (sielski obraz wsi dopełnia grana przez obój smętna „słowiańska” melodia) bądź stanowią integralną część obrazka etnograficznego. Takim obrazkiem jest zbiorowy taniec ludu wiejskiego wykonywany podczas jarmarku (nie ma on logicznego związku z akcją). Zarówno figury tańca, jak i jego warstwa muzyczna są wiernym odzwierciedleniem ludowego pierwowzoru. Zachowano nawet manierę wykonawczą – gwizdy towarzyszące wykonywaniu niektórych figur. Ciekawostką, dobrze ilustrującą sytuację radzieckiego twórcy z lat 70., jest brak jaskrawych nawiązań do muzyki religijnej. Chociaż tytułowa postać popa przyozdobiona jest wiszącym na jego szyi krzyżem, odnosi się do niego bez szacunku, zaś autor muzyki nie skorzystał z możliwości wprowadzenia do śpiewu księdza elementów muzyki cerkiewnej,

dostępny jest na stronie youtube: Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=UEHcMZ-m8MQ> [stan z 06.12.2016].

poza wspomnianymi wyżej odległymi aluzjami. Można to oczywiście wytłumaczyć całkowicie świecą fabułą bajki.

Podobna strategia muzyczna, polegająca na łączeniu elementów folklorystycznych ze środkami współczesnej muzyki rozrywkowej, zastosowana została też w innym filmie tej samej reżyserki – w obrazie *Rosyjskie melodie* (*Русские напевы*, 1972, muz. Igor Jakuszenko). Tutaj również kluczowe znaczenie zyskują układy ruchowe (a konkretnie taniec), zaś fabuła ma jeszcze mniejszą wagę. Film rozpada się na trzy części, bez wyraźnego powiązania fabularnego – każda z nich wykorzystuje za to po jednej oryginalnej pieśni ludowej. W części pierwszej słychać chóralną pieśń *Wo deriewnie to było w Olchowkie* (*Во деревне то было в Ольховке*) – zachowana została maniera wykonawcza śpiewaków oraz specyficzna tonalność, na ekranie śledzimy historię niespełnionej miłości Andryjaszki i Paraszki. Pieśń jest swobodnie opracowywana – ponownie momentami widzimy skojarzenia z estetyką Disneyowską. W ogniwie drugim, zimowym, mamy tylko dwóch bohaterów – młodzieńca oraz zwiewną piękność w ludowym stroju, przypominającą słowiańską Królową Śniegu; brzmi pieśń *Wdol po ulice mietielica mietiot* (*Вдоль по улице метелица метём*¹²). Choć to również pieśń ludowa, w zestawieniu z szorstką estetyką poprzedniego utworu brzmi nieco jak liryczny fragment z opery. W ostatniej części, której bohaterami są dziewczynka, krowa i niedźwiedź, słychać pieśń *Wstawala ja raniessenko* (*Вставала я ранешенько*), której refren to *Kalinka*. Tu brzmią jednak również zwrotki, a wszystko w zaskakującej postaci: oryginalna wersja ludowa (nie zaś słynna melodia popularna) poprzedzona zostaje awangardowym wstępem, aby w dalszej kolejności stać się polem do popisu dla różnorodnych opracowań – najpierw słychać bałajkę, później całą orkiestrę, gitarę, jazzujący fortepian, big band, wirtuozowskie skrzypce...

Z zupełnie innym podejściem do folkloru mamy do czynienia w czeskim serialu *Krecik*, wyprodukowanym w latach 1957–2002 przez praskie Studio Bratři v triku. Zarówno twórcą kultowej postaci, jak i reżyserem wszystkim odcinków był Zdeněk Miler. Serial opowiada o przygodach tytułowego bohatera i jego leśnych przyjaciół. Główny bohater jest odważny, opiekuńczy, pomysłowy i ciekawy świata. Ze scenariuszy serialu przebija pochwała świata przyrody oraz krytyka cywilizacji. Akcja najczęściej dzieje się na leśnej polanie. Na przestrzeni lat za oprawę muzyczną *Krecika* odpowiedzialnych było kilku kolejnych kompozytorów. Do roku 1991 byli nimi: Jaroslav Křička, William Bukový, Miloš Vacek i Vadim Petrov. Stworzona przez nich muzyka zdradza profesjonalne przygotowanie, obycie z klasycznym warsztatem kompozytorskim i prezentuje bogactwo rozwiązań – każdy z kompozytorów w dodatku stworzył własny styl, który łatwo rozpoznamy, oglądając kolejne filmy. Muzyka w serialu

¹² Pieśń ta znajdowała się w repertuarze m.in. Anny German.

jest w pełni autorska, a na ścieżkach dźwiękowych spotykamy minikompozycje reprezentujące zarówno muzyczną klasykę, jak i muzykę popularną, a ponadto – muzykę awangardową. Muzyka popularna reprezentowana jest przez swoje dwie główne postacie: tradycyjną muzykę ludową (powszechną) oraz nowoczesną muzykę rozrywkową (jazz). Tę pierwszą reprezentują typowe dla muzyki czeskiej tańce: polka i walc, jak również marsze. Z racji specyfiki czeskiego folkloru, który już w XIX wieku uchodził za „skażony” wpływami miejskimi, a konkretnie niemieckimi, próżno w ich opracowaniach dokonanych na potrzeby serialu doszukiwać się jakichś odrębnych cech (np. rytmicznych czy skalowych) wskazujących na archaiczność materiału. Dla odbiorcy czeskiego związek tych opracowań z miejscowym folklorem jest jednak oczywisty. Na tej zasadzie polki czy walce wprowadzone zostały przez autorów piszących muzykę do *Krecika* w funkcji emblematycznej. Zwykle symbolizują przyjazność świata natury oraz ilustrują sytuacje związane z życiem na łonie natury lub na wsi. Polka przykładowo jest swoistym tematem „działającego Krecika” – ma to miejsce w odcinkach opracowywanych muzycznie przez Miloša Vacka¹³; dzięki inwencji tego twórcy taniec brzmi nie tylko żywiołowo, radośnie, humorystycznie, ale nawet groteskowo (przynosi skojarzenia z estetyką polek Szostakowicza). Wykonywany jest przez fagot.

Ludowy walc słychać chociażby w odcinku *Krecik i buldożer* (1975, muz. Vadim Petrov) – flet dialoguje z klarnetem, taneczny puls utrzymuje dyskretnie gitara. Ów urokliwy, katarzynkowy fragment rozpoczyna film, ma jednak rolę, która przekracza funkcję wstępu – staje się symbolem harmonijnego świata przyrody (w funkcji złowieszczej zaś wykorzystana zostaje muzyka jazzująca – słychać ją, gdy buldożer dokonuje wycinki drzew pod budowę drogi). Walc ważne znaczenie ma też chociażby w odcinku *Krecik i muzyka* (1974, muz. Vadim Petrov), w którym to tytułowy bohater zostaje wielbicielem ragtime’u odtwarzanego przez gramofon – jednak nie na długo. Gdy zniszczeniu ulega jedyna płyta, którą posiada, Krecik wraz ze swą przyjaciółką, myszą, konstruuje nową, lepszą płytę, którą udaje się pozyskać z „surowców wtórnych” – nutek, które spadają na ziemię, gdy śpiewają leśne ptaki. Kiedy bohater włącza nową płytę, słyszalny jest właśnie walc – kompozytor zadbał nawet o to, by minikompozycja wykonywana była tylko przez instrumenty, na których ptaki grały wcześniej swój leśny koncert (gil – flet, sowa – tuba, kos – skrzypek, dudek – dudy, dzięcioł pstry – perkusja).

Rozszerzeniem zastosowania czeskiego folkloru tanecznego w funkcji symbolizowania świata natury są więc sytuacje, w których ukazywany jest on w zestawieniu z nowoczesną muzyką rozrywkową (głównie jazzem). Jak zostało już zasugerowane, w *Kreciku* muzyka jazzowa towarzyszy scenerii miejskiej przemysłowej, ilustruje presję zjawisk cywilizacyjnych itp. W tym kontekście muzyka ludowa (powszechna) pojawia się jako pożądany kontrast.

¹³ Np. *Krecik malarzem* (1972).

Specyficzne zastosowanie ma w wybranych odcinkach serialu *Krecik* muzyczny folklor orientalny. Jego stylizacja dopełnia wymowę scenografii odcinków, które dzieją się w egzotycznej scenerii. Mamy z nią do czynienia w odcinku *Krecik na pustyni* (1975) z muzyką Vadima Petrova. Tytułowy bohater wyrusza helikopterem do Afryki. Oprawa muzyczna filmu zbudowana została reprzyzowo – część środkowa, w której ze względu na rozwój wypadków prezentowana jest muzyka „arabska”, okolona została „tematem podróży”, który ma cechy czeskiej muzyki ludowej. Jako instrument solowy wykorzystany został akordeon. Dziarski charakter podkreśla rytm punktowany. Słychać charakterystyczny akompaniament pojedynczych, wykonywanych naprzemiennie dźwięków (gitarra). Solo przejmuje następnie klarnet. Temat ten brzmi zdecydowanie bardziej „znajomo” niż „orientalna” muzyka towarzysząca pracom Krecika na pustyni – bohater nie zawahał się pomóc zagranicznym przyjaciółom, gdy trzeba było odkopać studnię.

Z bardzo podobną sytuacją mamy do czynienia w jednym z odcinków polskiego serialu *Reksio* – produkcji Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Serial powstawał w latach 1967–1990. Twórcą postaci tytułowego bohatera był Lechosław Marszałek, odpowiedzialny później za reżyserię znacznej części filmów.

Za oprawę muzyczną wszystkich odcinków *Reksia* (wyjąwszy zaledwie kilka początkowych filmów, które nie tworzyły jeszcze serii) odpowiedzialny był Zenon Kowalowski. Muzyka w serialu wykazuje dużą różnorodność stosowanych rozwiązań, można jednak zauważyć pewne cechy stałe, takie jak ogólny plan konstrukcji muzycznej odcinka, znaczenie przypisywane poszczególnym instrumentom, specyficzna dyspozycja faktury, obecność myśli muzycznych kojarzonych z jakąś czynnością bądź bohaterem. Choć akcja filmu toczy się na wsi, codziennym wypadkom nie towarzyszy muzyka ludowa. Fakt ten nie dziwi, kiedy weźmiemy pod uwagę to, że *Reksio* to pies wybitnie ucywilizowany – ceni kulturę wysoką. Bohater odwiedza przecież muzeum (a jego wizycie towarzyszy muzyka w stylu barokowym), galerię sztuki, zostaje malarzem oraz podwórkowym kompozytorem. Bierze udział w wykonaniu muzyki klasycznej – śpiewa przy akompaniamentcie pianina i skrzypiec. Odwołanie do sztuki ludowej następuje więc wyjątkowo w odcinku, który stworzył ku temu szczególną okazję, a mianowicie *Reksio taternik*, który rozgrywa się w Tatrach. *Reksio* wraz z prawdziwym taternikiem, gościnnym bohaterem filmu, wyrusza w góry. Wycieczce krajoznawczej towarzyszy spotkanie z wrogo usposobionym baranem, który wielokrotnie utrudnia bohaterom wędrowkę górskim szlakiem. *Reksio* nie tylko potrafi przechytrzyć agresora, ale również udaje mu się uratować swego towarzysza podróży, a nawet – przybyłego na pomoc ratownika. W jaki sposób udało się kompozytorowi wykorzystać w takiej sytuacji folklor? Otóż bardzo pomysłowo i dowcipnie: jako *leitmotiv* górskiej wędrowki rozbrzmiewa zaaranżowany odpowiednio fragment czołówki filmu. Dzięki zastosowaniu skali góral-

skiej i statycznego akompaniamentu pustych kwint brzmi isticie góralsko, a przy tym w sposób znajomy polskiemu odbiorcy, któremu za pomocą tychże środków przybliżył niegdyś folklor podhalański Karol Szymanowski. Kolejne nawiązanie do muzyki Podhala słyhać na samym początku filmu, kiedy po śpiącego jeszcze pieska przybywa o świcie taternik. Widokowi wschodzącego słońca towarzyszy wówczas melodia o szerokiej frazie i improwizacyjnym charakterze, wykonywana *ad libitum* przez flet, imitujący góralską piszczałkę. Warto też wspomnieć, że w całym odcinku o folklorze Podhala przypomina tylko muzyka – nie ma do kultury góralskiej nawiązań ani w fabule, ani w obrazie.

Analogiczne odwołanie do kultury Podhala ma też miejsce w filmie *Reksio przewodnik*: za pośrednictwem skali góralskiej i statycznego akompaniamentu kwint scharakteryzowana zostaje jedna z bud w psim skansenie, po którym Reksio oprowadza innego psa – buda góralska.

Zenon Kowalowski nie skorzystał z możliwości zastosowania stylizacji tańców góralskich, być może dlatego, że zabieg stylizacji tańca ludowego szeroko wykorzystali inni polscy kompozytorzy muzyki do animowanych filmów dziecięcych. Trudno np. nie pamiętać groteskowego krakowiaka, którego synkopowany rytm wykorzystał Tadeusz Kocyba w czołówce serialu *Porwanie Baltazara Gąbki* (jeden z głównych bohaterów serialu, Smok Wawelski, wyrusza w poszukiwaniu tych przygód z Krakowa, użycie rytmu krakowiaka ma tu zatem dodatkową funkcję – określa miejsce akcji).

Na podstawie dotychczasowych rozważań można sobie wyrobić pogląd, że folklor był w radzieckich i środkowoeuropejskich filmach dla dzieci prowadzony ostrożnie, głównie w postaci stylizowanej, wypełniając w szczególności funkcję symboliczną. Należy jednak zauważyć istnienie dość dużej grupy filmów zawierających autentyczny materiał folklorystyczny, który ilustruje wierne oddane sceny ludowe, przede wszystkim obrzędy. Dążność twórców do zachowania autentycznych cech folkloru jest najprawdopodobniej konsekwencją rozpowszechnienia się w latach 80. (z tej bowiem dekady pochodzi większość filmów z tej grupy) zdobyczy nowoczesnej etnomuzykologii, które wpłynęło na zmianę stylu opracowywania melodii i tańców ludowych na potrzeby zespołów folklorystycznych, zwykle zatrudnianych do wykonywania muzyki ludowej w filmach. Miejsce dawnej stylistyki, którą – za Stefanią Łobaczewską – można by nazwać „estradową”¹⁴ (a odniesieniu do kultury polskiej „cepeliadą”), zajęła w latach 80. właśnie tendencja do respektowania swoistych cech muzyki ludowej i jej manier wykonawczych.

Jako przykład podam radziecki film krótkometrażowy *Był sobie pies* w reżyserii Eduarda Nazarowa, który powstał w roku 1982 w moskiewskiej wytwórni Sojuzmultfilm. Scenariusz filmu oparto na ludowej baśni ukraińskiej pt. *Sirko*. Fabułę streścić można następująco: w pewnej wsi żyje Pies, który swymi figlami

¹⁴ Zob. S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960, s. 17.

uprzykrza życie gospodarzom, za co zostaje wygnany do lasu. Nie potrafi polować, a kiedy zapada noc, w akcie rozpaczy chce się powiesić na suchej gałęzi. W tym momencie pojawia się Wilk – dawny wróg, jak się jednak okazuje, bohater poczciwy, wyrozumiały i o wielkim sercu. Wilk wita Psa chrześcijańskim pozdrowieniem, sygnalizując swoje współczucie i chęć pomocy. Następnie aranżuje przygodę, dzięki której Pies powraca do łask gospodarzy. Z kolei udomowiony druh zaprasza wygłodzonego Wilka na wiejskie wesele¹⁵.

Realia ukraińskiej wsi odwzorowane zostały przez rysowników starannie, choć raczej z dozą ironii niż sentymentu. Obserwujemy typową wiejską architekturę, postacie noszą tradycyjne stroje i fryzury (widać wierność bohaterów względem tradycji, przykładowo kobieta zamężna ma na głowie chustę, a młoda dziewczyna – nie). Obok ludowego rzemiosła, elementem decydującym o jednoznacznej przynależności świata przedstawionego jest muzyka. W filmie, którego ścieżkę dźwiękową wypełniają głównie dialogi postaci oraz różnego rodzaju okrzyki, wykorzystane zostały dwie ludowe pieśni ukraińskie: *Oj tam na gori* oraz *Ta kosiw batko, kosiw ja*. Rozbrzmiewają one w wykonaniu ukraińskiego zespołu ludowego Drewo ze wsi Krjaczkowka, który charakteryzuje się dbałością o zachowanie autentycznego brzmienia (solistka posługuje się białym głosem). Jako pierwsza rozbrzmiewa pieśń *Ta kosyw bat'ko, kosyw ja*. Śpiewa ją młodzież, która wieczorem opuszcza wieś (gospodarze również wyjechali, na straży domostwa pozostaje Pies, który nie dostrzega złodzieja – czworonoga spotyka za to rankiem kara – wygnanie). Druga pieśń, *Oj tam na gori, oj tam na krutij* włączona jest do kończącego bajkę obrazu wiejskiego wesela. Zajęci jej słuchaniem biesiadnicy nie zauważają, że pod stołem znajdują się nieproszeni goście – Pies i Wilk. Pies skorzystał z okazji, by ugościć smakołykami ściągniętymi ze stołu głodnego przyjaciela z lasu. Śpiew weselników tak podoba się Wilkowi, że przyłącza się do niego przeraźliwym wyciem. Zwierzęta zostają zdemaskowane, jednak nie martwią się – zdążyły się najeść do syta. Ich przyjaźń będzie trwać dalej – taka jest puenta opowieści. Warto zwrócić uwagę na to, że użycie folklorystycznego materiału muzycznego wykracza w tej bajce poza tradycyjną funkcję symboliczną – obie pieśni są nie tylko muzycznym tłem czy dekoracją, lecz integralnym elementem obrazu filmowego, „biorą udział w ak-

¹⁵ Ukraińskie wesele w wersji animowanej zobaczyć można też chociażby w filmie *Kak kazaki na swadbie guljali* (*Kak kazaki na swad'bie gulyali*, 1984, reż. Władimir Dachno). Film ten wchodzi w skład dziesięcioczęściowego serialu *Kozacy* (ukr. *Kozaki*), w którym folklor potraktowany zostaje jednak w zgoła odmienny, choć również humorystyczny sposób. Trzej zaprzyjaźnieni kozacy przeżywają wspólnie różne przygody – grają w piłkę nożną, hokej, spotykają się z kosmitami, pomagają muszkietierom, zostają olimpijczykami. Podkreślane są nie tylko atuty zwyczajowo przypisywane mieszkańcom ukraińskich stepów, ale również ich otwartość na Zachód. Jeśli chodzi o muzykę, nie ma tu nagrań terenowych, słychać zaś stylizację ukraińskich tańców, jednak są one dalece przetworzone, wkomponowane w całość brzmieniową – przeważa muzyka autorska. Stworzyło ją trzech ukraińskich kompozytorów: B. Bujewskij, I. Poklad i W. Guba.

cji”, co widać zwłaszcza w drugim przypadku, kiedy do wykonania dołącza się wilk. Pełnią również funkcję budowania nastroju – w pierwszym przypadku na zasadzie kontrastu żartobliwej pieśni pracy ze smutnym położeniem psa.

Istnieją również filmy stworzone specjalnie po to, by zapoznawać dziecięcego odbiorcę z rodzimym folklorem. Mają ewidentne założenie dydaktyczne, objawiające się znawstwem i pieczołowitością, z jaką autorzy podchodzą do swego zadania. Przykładem może być polski serial *Wędrówka Pyzy*, wyprodukowany w latach 1977–1983, którego akcja jest umiejscowiona w scenerii polskiej wsi, a konkretnie wsi regionu Mazowsza. Oprawa muzyczna tego serialu to kolaż różnorodnych motywów zaczerpniętych z muzyki ludowej Mazowsza. Rozpoznajemy rytmy tańców ludowych (głównie mazura i kujawiaka) i charakterystyczne melodie tamtejszych pieśni ludowych. Kompozytor wykorzystał też szereg środków stylizacyjnych związanych z wykorzystaniem modalizmów (głównie jest to kwarta lidyjska, „automatycznie” kojarzona z polską muzyką ludową już od czasów Chopina) i burdonów. Wykorzystywane jest też ludowe instrumentarium, w obsadzie solowej (np. fujarka) lub zespołowej – wtedy faktura naśladuje brzmienie ludowej kapeli. Poza stylizowaną muzyką ludową w serialu tym nie występują inne modele muzyczne.

Rzecz jasna, położenie nacisku na autentyczne brzmienie folkloru nie wyeliminowało z muzyki do filmów dziecięcych tworzonych w latach 80. XX wieku tradycyjnych modeli ludowej stylizacji. W tych latach sięgali do nich jeszcze często kompozytorzy, zwłaszcza opracowując bajki. Przykładem może być *Bajka o carze Saltanie* według baśni Puszkina, wyprodukowana w 1984 roku (*Сказка о царе Салтане*, reż. I. Iwanow-Wano, L. Milczin, opracowanie muzyczne M. Mieierowicz). Jej muzyka, pełna odniesień do folkloru rosyjskiego i orientalnego, jest niemal wierną kopią stylu Rimskiego-Korsakowa. Rozwój fabuły wymagał w tym przypadku muzycznego odzwierciedlenia dwóch światów – ludowego oraz dworskiego, co zostało zrealizowane z powodzeniem. Środowisko króla charakteryzowane jest na ścieżce dźwiękowej poprzez nawiązania do muzyki dworskiej – słychać fanfary, pobrzmiewają rytmy dworskich tańców. Folklor rosyjski skojarzony jest oczywiście przede wszystkim z trzema siostrami, spośród których jedna zostaje carycą. Warto zauważyć, iż fabuła zawiązuje się w momencie, gdy car przybywa na wieś i zastaje kobiety umilające sobie przednie lnu śpiewaniem. Widać więc pewne podobieństwo z *Eugeniuszem Onieginem* Czajkowskiego, gdzie rozwój wypadków ma podobny początek: panicz przybywa na wieś, również słychać pieśń wykonywaną przez kobiety przy pracy. W *Bajce o carze Saltanie* nie wszystkie „sceny ludowe” są tak oczywistym odwzorowaniem fabuły: na uwagę zasługuje szczególnie postać czarodziejskiej wiewiórki (dwórki kniazia Gwidona), która, przyodziana w długą, błękitną suknię, naśladuje ludowy taniec – tańczy z białą chusteczką, wyśpiewując jednocześnie miłosną historię (słychać akompaniament fletu i cymbałów). Jej występy wzbudzają podziw bohaterów, a także stają się jednym

z ważniejszych faktów, o których zagraniczni goście księcia opowiadają po powrocie do swojego kraju.

W zaprezentowanych powyżej przykładach można wyróżnić zapowiedziane we wstępie różne rodzaje podejść do folkloru muzycznego jako materiału muzycznego dziecięcych filmów animowanych oraz różne funkcje ludowego materiału. Co do funkcji – muzyka ludowa ilustruje akcję dziejącą się na wsi bądź symbolizuje uczucia patriotyczne. Następnie bywa elementem charakterystyki bohaterów filmu (co ciekawe, zwykle pozytywnym) lub swego rodzaju komentarzem do jego przesłania; niekiedy (jak w *Kreciku*) pojawienie się fragmentu o ludowym kolorycie zastępuje morał filmu – tu warta uwagi jest grupa filmów o przesłaniu antyurbanistycznym, gdzie muzyka ludowa jest symbolem natury. Kolejne niezwykle istotne zastosowanie muzyki ludowej w filmie dziecięcym to to, które poznaliśmy na podstawie *Wilka i Zająca* – przywołania folkloru mają tam funkcję ludyczną, służą kreowaniu efektów komicznych, wyostrzonych przez celowo przerysowane zderzenia cytatu ludowego z nowoczesną muzyką rozrywkową. Ostatnia rozpoznana w tym szkicu funkcja cytatu ludowego to funkcja poznawcza (dydaktyczna) – dotyczy ona grupy filmów, których celem jest zapoznanie widza z autentycznym folklorem.

Folklor muzyczny w filmach animowanych wyprodukowanych za czasów komunizmu to zagadnienie godne szerszego omówienia – niniejszy szkic bazuje jedynie na wnioskach zdobytych na drodze analizy wybranych filmów, a mimo wszystko ukazuje, jak niejednorodne, a wielokrotnie także – jak twórcze było podejście kompozytorskie. Różnice w traktowaniu muzyki ludowej wynikały nie tylko z momentu historycznego, w którym powstał film, nie tylko z odmiennych tradycji muzycznych ZSRR, Polski i Czechosłowacji, ale zdaje się, że również z indywidualnych koncepcji twórców – reżyserów bądź kompozytorów. Należy podkreślić, że szczególnie kompozytorzy ZSRR wykazali się ogromną inwencją, jeśli chodzi o twórcze przekształcanie rodzimego folkloru i stosowanie go w różnych, nieraz niespodziewanych, a nawet ironicznych kontekstach (czego nie można powiedzieć o ich podejściu np. do muzyki Orientu).

Historyczną zmienność podejść autorów opisanych tu filmów do materiału folklorystycznego można odkryć, próbując sklasyfikować metody pracy kompozytorów z folklorem. Punktem wyjścia byłoby tu typowe dla socrealizmu stąpienie ludowości z estetyką pieśni estradowej i masowej, jak również z elementami klasycznego języka muzycznego. Sygnałem wejścia w epokę odwilżową byłoby odkrycie wielorakich możliwości łączenia muzyki ludowej z jazzem oraz z innymi postaciami muzyki popularnej, prowadzące do wyraźnej zmiany wyrazowości stylizacji folklorystycznej (komizm w miejsce patosu i monumentalizmu charakteryzującego czas realizmu socjalistycznego). Wreszcie ostatnie dekady panowania komunizmu w ZSRR i krajach bloku wschodniego można opisać jako epokę, w której preferowano „obiektywne” podejście do folkloru. Pojawił się wówczas na ścieżkach dźwiękowych dziecięcego filmu animowanego *in*

crudo, jako autentyk, w wykonaniu fachowych zespołów wykonujących muzykę ludową. Równocześnie zachowała aktualność tradycyjna stylizacja folklorystyczna, stosowana zwłaszcza w bajkach o tematyce dawnej, gdzie harmonizowała z obrazem kształtowanym na wzór „filmu kostiumowego”.

Mimo różnorodnego podejścia kompozytorów do materiału folklorystycznego, w omawianych filmach można dostrzec tożsamość funkcji jego zastosowań. Podstawową jest identyfikacja z określonym kręgiem narodowym czy kulturowym, służąca nie tylko nawiązaniu porozumienia z odbiorcą, ale i celom wychowawczym. Zakłada się tu, że muzyka ludowa brzmi w uszach dziecięcego odbiorcy jako znana, „swojska”, „tutejsza”. Funkcja kulturowej identyfikacji nie przysłoniła jednak czysto artystycznej funkcji stylizacji muzyki ludowej obecnej w omawianych filmach. Przełożyło się to na pomysłowość w zakresie łączenia muzyki ludowej z innymi idiomami muzycznymi, jak również w zakresie twórczego opracowania materiału folklorystycznego z użyciem zaawansowanych technik kompozytorskich.

Bibliografia

Opracowania:

- 40 lat *Studia Filmów Rysunkowych*, Bielsko-Biała 1987.
- Asafjew Borys, *Muzykalnaja forma kak process. Kniga wtoraja. Intonacja*, Izdatielstwo Muzyka, Leningradskoje otdielienije, Leningrad 1971.
- Burszta Józef, *Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, t. 13, nr 4, s. 69–90.
- Burszta Józef, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974.
- Kapkov Sergey, *Entsiklopediya otchestvennoy multiplikatsiyi*, Algoritm, Moskwa 2007.
- Karpilova Antonina, *Muzykalnyi folklor w animatsionom iskusstwie*, [w:] *Ekran i kulturnoie nasledie Bielarusi*, Belarusskaya Nawuka, Mińsk 2011, s. 373–379.
- Kotionoczkin Waczesław, *Nu, Kotionoczkin, pogodi!*, Algoritm, Moskwa 1999.
- Lissa Zofia, *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954.
- Lissa Zofia, *Problemy stylu narodowego w twórczości Chopina*, [w:] *Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN*, Warszawa, listopad 1955 (na prawach rękopisu).
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 17.

Strony internetowe:

- Petrova N[?], *Transformacja obrazów ludowych w kulturze mediów XX wieku*, [w:] *Folklor i postfolklor: struktura, typologija, semiotyka*, online, źródło: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls09_program_petrova.htm [stan z 15.11.2016].
- Razmachnin Anton, *Tajna missija sowieckoj multiplikacji*, artykuł opublikowany 05.09.2006 na stronie www.utro.ru, źródło: <https://utro.ru/articles/2006/09/05/580611.shtml> [stan z 10.11.2016].

Katarzyna BABULEWICZ

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

O traktorze pędzącym w rytm *Kalinka*. Folklor w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej powstałych w latach 1949–1984

Abstrakt

Filmy animowane dla dzieci zasługują na uwagę nie tylko jako utwory ukierunkowane na przekazywanie treści dydaktycznych, czy też mające zapewnić najmłodszym widzom rozrywkę – nieraz dokumentują rzeczywistość, utrwalają modę i detale architektoniczne. W przypadku zaś, gdy pojawiają się w nich nawiązania do tradycji ludowych, pozwalają obserwować proces przekształcania werbalnych form kultury w formy audiowizualne; jako jeden z tekstów kultury masowej wpływają również na to, jak kształtowane są wyobrażenia na temat kultury ludowej.

Przedmiotem analizy są wybrane filmy animowane powstałe w ZSRR, Czechosłowacji i w Polsce w latach 1949–1984, a zatem w czasie panowania w Europie Środkowo-Wschodniej socjalizmu. Pod uwagę wzięto jedynie produkcje adresowane do odbiorcy dziecięcego. Folklor muzyczny pojawia się w tychże filmach w różnorodnej postaci: opracowywany bywa zgodnie z tradycjami muzyki klasycznej, łączony z muzyką estradową, masową, współczesną muzyką rozrywkową, albo wręcz przeciwnie – wykorzystywane są nagrania terenowe tradycyjnych pieśni. Zmienia się rola nawiązań folklorystycznych. W artykule szczególna uwaga poświęcona zostaje wydzwiękowi ideologicznemu, z jakim wiąże się wykorzystywanie muzyki ludowej w poszczególnych produkcjach; w filmach powstałych do „odwilży” założenia realizmu socjalistycznego wdrażane są zwykle dość pieczołowicie, kolejne dekady ukazują natomiast stopniowe wychodzenie poza narzucone dyrektywy, co zaowocowało dużą różnorodnością widoczną w odniesieniu do wszystkich komponentów filmu animowanego, w tym również – podejścia do tematyki ludowej. Zaobserwować można też różnice w podejściu do repertuaru tradycyjnego w poszczególnych krajach – uwarunkowane nie tylko presją ideologiczną, ale również odmiennymi tradycjami muzycznymi.

Słowa kluczowe: twórczość artystyczna krajów socjalistycznych, muzyka filmowa, film animowany, folklor muzyczny, formy audiowizualne.

Katarzyna BABULEWICZ
Jagiellonian University in Kraków

On a tractor speeding to the rhythm of *Kalinka*. Folklore in Central and Eastern European animated films produced between 1949 and 1984

Abstract

Animated films for children deserve attention not only as works designed to transfer a didactic content, or to keep the youngest audience entertained – sometimes they document reality, perpetuate the fashion and architectural details. Similarly, when they refer to folk traditions, one can observe the conversion process of verbal forms of culture into audiovisual forms; as one of mass culture texts, they influence the way in which are shaped ideas about folk culture.

The subject matter of the analysis is focused on the music for animated films produced in the USSR, Czechoslovakia and Poland between 1949 and 1984, that is during the rule of socialism in the Central and Eastern Europe. Only productions designed for children have been taken into consideration. Music folklore appears in these films in various forms: sometimes developed in accordance with the traditions of classical music, combined with the live music performing, modern mass pop music, or on the contrary – they use field recordings of traditional songs. The function of folk references is changing. The article pays particular attention to the ideological significance associated with the use of folk music in different productions; in the films created till “the Thaw” the postulates of socialist realism were usually implemented quite thoroughly, while the films of the next decades were gradually going beyond the imposed directives, which resulted in a great diversity perceptible in all the components of the animated film, including the approach to the folklore subjects. There are observable differences in the approach to the traditional repertoire in different countries – determined not only by the ideological pressure, but also by different musical traditions.

Keywords: artistic creativity of the socialist countries, film music, animated film, music folklore, audiovisual forms.