



Dwa radzieckie filmy animowane dla dzieci z muzyką Dymitra Szostakowicza¹

KATARZYNA BABULEWICZ

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków, Poland

✉ katarzyna.babulewicz@amuz.krakow.pl

DOI: 10.2478/prm-2024-0009

Wśród wielu kompozycji Dymitra Szostakowicza dla filmu odrębne miejsce zajmują dwie pozycje stanowiące oprawę do animacji dziecięcych: *Bajka o popie i o jego robotniku Baldzie* (*Сказка о попе и работнике его Балде*, 1933, utwór zachowany jedynie we fragmencie pt. *Bazar*) i *Bajka o głupiej myszce* (*Сказка о глупом мышонке*, 1940). Obie produkcje powstały we współpracy z wybitnym reżyserem Michaiłem Cechanowskim (1889–1965), który rozpoczął karierę jako ilustrator książek, a od lat dwudziestych współpracował z leningradzką wytwórnią filmową, gromadząc wokół siebie twórców zainteresowanych animacją, którzy rychło zaczęli być postrzegani jako „leningradzka szkoła animacji” — konkurencyjna w stosunku do powstałej równolegle „szkoły moskiewskiej”².

Jeśli chodzi o estetykę „szkoły leningradzkiej” — łączyła ona predykcję do stosowania środków awangardowych w warstwie obrazu (geometryzacja, rytmizacja planów) z zamiłowaniem do dekoracyjności

- 1 Niniejszy artykuł powstał na podstawie dysertacji doktorskiej autorki pt. *Muzyka w radzieckich filmach animowanych dla dzieci wyprodukowanych w latach 1933–1953*, obronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2023 roku.
- 2 Лариса Малюкова [Larisa Malukowa], *Русская – советская – российская* [Russkaja – sowietskaja – rossijskaja], w: Сергей Капков [Siergiej Kapkow], *Энциклопедия отечественной мультипликации* [Encyklopedia otieczestwiennoj multiplikacji], Moskwa 2006, s. 16.

w przedstawianiu detali (głównie mebli i architektury). Podejście Ciechanowskiego do animacji prezentuje w modelowy sposób jego film *Poczta* (Почта, 1929) według wiersza Samuiła Marszaka³, w którym wykorzystał ilustracje stworzone dwa lata wcześniej do wydania książkowego tego utworu⁴. Strona wizualna *Poczty* stanowi niezwykle wartościowy przykład radzieckiej sztuki awangardowej; łączone są różne techniki plastyczne, zastosowanie znajduje m.in. rysowanie pod kamerą. Dla warstwy obrazu charakterystyczne są silne kontrasty — głównie tonalne (upodobanie do zamieszczania białych kształtów na czarnym tle lub odwrotnie), czy też dotyczące proporcji (człowiek przechodzący pod kolumnami wygląda niczym mrówka).

Michaił Ciechanowski krytycznie wypowiadał się o sprowadzaniu animacji do tylko jednego, rozrywkowego rodzaju — co działo się w ZSRR w związku z bezrefleksyjnym podążaniem większości artystów związanych z tym gatunkiem za wzorcami Disneya. Twórca był zdania, że stylistyka animacji amerykańskiej — w postaci, w jakiej przyswojona została przez radzieckich animatorów — to stylistyka „tanich, bulwarowych czasopism satyrycznych”⁵. Wzorcom disneyowskim przeciwstawiał Ciechanowski model animacji jako „pełnoprawnego” gatunku filmowego, opartego na eksperymentach, a z drugiej strony spełniającego wymagania profesjonalizmu, artystycznego mistrzostwa. Obydwa warunki spełniają z nawiązką oba filmy, do których muzykę napisał Szostakowicz. Taka też była intencja

-
- 3 Samuił Marszak (1887–1964) — pisarz dla dzieci, poeta i tłumacz, autor bajek, powiastek wierszem, ballad, utworów scenicznych, satyr i krótkich form agitacyjnych. Dokonywał przekładów m.in. poezji angielskiej, niemieckiej i węgierskiej. Po rewolucji październikowej Marszak sprawował funkcję kierownika literackiego teatrów dziecięcych, był też konsultantem pism i wydawnictw. A. [ndrzej] D. [rawicz], „Marszak Samuił Jakowlewicz”, w: *Mały słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, aut. hasel Aleksander Barszczewski i in., Warszawa 1966, s. 182.
 - 4 Светлана Ким, Александр Дерябин [Swietłana Kim, Aleksandr Dieriabini], *Дыхание воли. Дневники Михаила Цехановского* [Dzienniki Michaiła Cechanowskiego], w: „Киноведческие записки” [Kinowiedczeskie zapiski] 2001 nr 54, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/626/> [dostęp: 30.01.2020].
 - 5 Zob. Сергей Асенин [Siergiej Asenin], *Мир мультфильма* [Mir multfilma], Москва 1986, s. 47.

kompozytora, wówczas już wszechstronnie doświadczonego w pisaniu muzyki filmowej, zarówno do produkcji niemych, jak i dźwiękowych. Po latach tak skomentował Szostakowicz swoje rozumienie zadań, jakie stawia przed kompozytorem muzyka filmowa:

Gdyby zapytano mnie, jak pisać dla kina, chętnie sparafrazowałbym znane słowa Maksyma Gorkiego, odpowiadającego na pytanie — jak należy pisać dla dzieci? — „Tak, jak dla dorosłych [...], tylko lepiej!”⁶.

Ta wypowiedź ukazuje przy okazji stosunek Szostakowicza do powierzonego mu przez Ciechanowskiego zadania zilustrowania muzyką bajek dziecięcych — podszedł do tego bardzo poważnie, angażując swoje doświadczenie jako kompozytora muzyki koncertowej, co sprawiło, że szereg interpretatorów uznało ostateczny efekt, jaki uzyskał Szostakowicz wspólnie z Ciechanowskim, za realizację adresowaną do dorosłych odbiorców. Przykładem może być określenie, jakiego użył Krzysztof Meyer w monografii Dymitra Szostakowicza swego pióra, nazywając ocalały fragment *Bajki o popie i o jego robotniku Bałdzie* „jadowitą satyrą dla dorosłych”⁷. Wspomnijmy na marginesie, że rozstrzygnięcie o adresie odbiorczym dzieła, lokowanego w zbiorze „sztuka dla dzieci”, jest współcześnie rzadko wdrażane w dyskursie naukowym, w związku z przeważającym dziś poglądem, że — jak pisała Anna Czabanowska-Wróbel odnośnie do bajek literackich — występują w nich równocześnie treści przeznaczone do odbioru przez dorosłych, którzy podchodzą do nich rozumowo, jak i te kierowane do dzieci, które są w stanie zrozumieć je „intuicyjnie i uczuciowo”⁸. Założmy zatem

6 „Если бы меня спросили, как надо работать для кино, то я охотно перефразировал бы известные слова Максима Горького, ответившего на вопрос — как надо писать для детей? — «Так же, как и для взрослых [...], только лучше!»”. Дмитрий Шостакович [Dmitrij Szostakowicz], *Кино как школа композитора (Кино jako szkoła dla kompozytora)*, w: *30 лет советской кинематографии. Сборник статей* [30 lat kinematografii radzieckiej: zbiór artykułów], red. Д. Еремин [D. Jeremin], Moskwa 1950, s. 356. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia z języka rosyjskiego K.B.

7 Krzysztof Meyer, *Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 134.

8 Anna Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 65.

na początek, że obie bajki filmowe, będące przedmiotem niniejszego artykułu, uwzględniają taką właśnie, poszerzoną koncepcję.

Pracę nad *Bajką o popie i o jego robotniku Baldzie* Ciechanowski i Szostakowicz rozpoczęli w 1933 roku. Podstawą literacką filmu jest utwór A. Puszkina⁹. Film nigdy nie został ukończony, a co więcej, jego produkcja została wstrzymana już na poziomie prac w studiu. Birgit Beumers podaje, że wytwórnia Lenfilm uznała podejście reżysera i kompozytora za tak odległe od idei Puszkina, że w 1934 roku zdecydowała o zamknięciu produkcji¹⁰. L. Malukowa pisze natomiast, że w czasie prac nad tym filmem pojawiło się orzeczenie Komitetu Centralnego oraz sławetny artykuł o muzyce Szostakowicza *Chaos zamiast muzyki* (*Сумбур вместо музыки*), zapowiadający okres represji w stosunku do twórców o orientacji modernistycznej¹¹. Publikacja rzezonego tekstu miała miejsce w roku 1936, powstaje więc rozbieżność informacji — błąd dotyczy daty zamknięcia filmu podanej przez B. Beumers. W rzeczywistości prace nad *Bajką...* przerwano w roku 1936, o czym informuje m.in. Georgij Borodin¹².

Trwająca w ZSRR od połowy lat trzydziestych walka z różnymi postaciami sztuki uznawanej za niepoprawną w sensie politycznym i estetycznym¹³ zapoczątkowana została publikacją w 1936 roku w partyjnej gazecie „Prawda” („Правда”) serii artykułów, które poddawały krytyce różne

9 Ten sam utwór doczekał się w późniejszych latach w ZSRR kolejnych animowanych realizacji: *Сказка о Поне и его работнике Балде*, 1940, reż. Pantielejmon Sazonow, muz. Iosif Kowner; *Сказка о Поне и его работнике Балде*, 1973, reż. Inessa Kowalewska, muz. Anatolij Bykanow.

10 Birgit Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, w: *Russian Children's Literature and Culture*, red. Marina Balina, Larissa Rudova, New York-London 2010, s. 159-160.

11 Л. Малокова, op. cit., s. 17.

12 Георгий Бородин, *История “нехрестоматийной” картины. “Сказка о глупом мышонке” М.М. Цехановского в документах* [Istoriija “niechrestomatijnnoj” kartiny. “Skazka o głupom myszonkie” M.M. Cechanowskiego w dokumentach], w: „Киноведческие записки” [Kinowiedczeskie zapiski] 2005 nr 73, <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/428/> [dostęp: 05.02.2020].

13 Na początku lat 30. nie było jeszcze pewności, czym rzeczywiście jest estetyka socrealistyczna. Zdarzały się sytuacje, że ta sama kompozycja najpierw nagradzana była w zideologizowanym konkursie, by następnie zostać uznaną za „klasowo obcą” i zniknąć z repertuaru — jak było w przypadku *I Symfonii* G. Popowa. Zob. Maciej Gołąb, *Muzyczna*

dziedziny sztuki. Poza wspomnianym *Chaosem*... były to m.in. teksty: *Kakofonia w architekturze* (*Какофония в архитектуре*), *Formalistyczne wybryki w malarstwie* (*Формалистское кривляние в живописи*), *O bazgrołających artystach* (*О художниках пачкунах*)¹⁴. Zaczęło się wówczas klarować pojęcie realizmu socjalistycznego i teza o „zaostrzeniu się walki klasowej”¹⁵. Na ostrzu krytyki znaleźli się w tym czasie m.in. S. Eisenstein, W. Meyerhold i B. Pasternak¹⁶. Artykuł *Chaos zamiast muzyki*, dotyczący opery *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, daje wyobrażenie o rodzaju zarzutów, z którymi mógł się spotkać w tym czasie Szostakowicz. Czytamy w nim między innymi, że:

Od pierwszej minuty opera oszałamia słuchacza celowo niestabilnym, chaotycznym potokiem dźwięków. Skrawki melodii, zaczątki muzycznej frazy toną, wybuchają, ponownie znikają w ryku, grzechotaniu i pisku. Trudno jest podążać za tą „muzyką”, nie można jej zapamiętać. Tak przez prawie całą operę. Na scenie śpiew zastępuje się krzykiem. Jeśli kompozytorowi zdarza się natrafić na drózkę prostej i rozumiałej melodii, natychmiast, jakby przerażony taką katastrofą, rzuca się w dżunglę muzycznego chaosu, niekiedy zamieniającego się w kakofonię. [...] Nie wynika to z przeciętności kompozytora, nie z jego niezdolności do wyrażania w muzyce prostych i silnych uczuć. Jest to muzyka celowo stworzona „na opak” — tak, by nie przypominała klasycznej muzyki operowej, nie miała nic wspólnego z brzmieniem symfoniki ani z prostym, ogólnodostępnym językiem muzycznym. Jest to muzyka zbudowana na tej samej zasadzie zaprzeczenia opery, zgodnie z którą sztuka lewacka w ogóle zaprzecza w teatrze prostocie, realizmowi, zrozumiałości obrazu, naturalnemu brzmieniu słowa. To przeniesienie na grunt opery, na grunt muzyki najbardziej negatywnych cech „Meyerholdszczyzny” — w wielokrotnionej postaci. To lewacki chaos zamiast naturalnej, ludzkiej muzyki. [...] *Lady Makbet* zdobywa uznanie burżuazyjnej publiczności za granicą. Czy nie dlatego [...], że jest to opera chaotyczna i absolutnie apolityczna?¹⁷.

moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu, Wrocław 2011, s. 159.

- 14 Юрий Рябцев [Jurij Riabczew], *Хрестоматия по истории русской культуры. Первая половина XX века* [Christomatija po istorii russkoj kultury. Pierwaja połowina XX wieku], Moskwa 2003, s. 288.
- 15 M. Gołąb, op. cit., s. 160.
- 16 Ю. Рябцев, op. cit., s. 288-289.
- 17 „Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются,

Ten ważny cytat, oddający atmosferę okresu, w którym przerwano prace nad *Bajką o popie*... i streszczający zarzuty kierowane w owym czasie wobec Szostakowicza oraz innych zwolenników awangardy, mógłby równie dobrze odnosić się do epizodu *Bazar*. Muzykę obecną w tym fragmencie filmu również cechuje bowiem — najogólniej mówiąc — niestabilność, pozorny chaos, stronienie od łatwo uchwytnych, regularnie zbudowanych linii melodycznych, przesylenie brzmienia piskiem, krzykiem czy grzechotaniem, a nade wszystko — niewspomniana w „recenzji” *Lady Makbet* — groteska.

Pod względem wizualnym zachowany fragment filmu przynosi skojarzenia stylistyczne z serią radzieckich plakatów propagandowych Okna ROSTA, stworzonych w latach 1919–1921 przez rysowników i poetów (w tym W. Majakowskiego) pracujących w ramach Rosyjskiej Agencji Telegraficznej (ROSTA). Styl tych plakatów można określić jako uproszczony, nieoperujący detalami, a raczej kształtami i kolorami. Postaci często mają duże, okrągłe twarze i nieproporcjonalnie duże oczy. W przypadku omawianego czarno-białego filmu stopień deformacji jest jednak wyższy — postaci są już nie tylko karykaturalne, ale wręcz odrażające, przypominające

снова исчезают в грохоте, скрежете и визги. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно. Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. [...] Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная «шиворот навыворот» — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. [...] «Леди Макбет» имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта сумбурна и абсолютно аполитична?». Пор. *Сумбур вместо музыки* [Sumbur wmiesto muzyki], „Правда” [Prawda] 1936, t. 27 (20 1), s. 3.

zombie, za co odpowiadają ich zaciemnione nosy, nieprzyjemne oczy, a nade wszystko — na różne sposoby wadliwe użębie, eksponowane z przesadą i nieustannie (bohaterowie śpiewają). W warstwie wizualnej filmu zawarte są też nieliczne odniesienia symboliczne — mitologiczne (Kupidyń) i chrześcijańskie (łacińskie krzyże, postać metropolity — odwzorowanie nakrycia głowy oraz szat cerkiewnego dostojnika). Te drugie, ze względu na kontekst, decydują o antyreligijnej wymowie ocalałego fragmentu.

Zachowany epizod filmu rozgrywa się na bazarze: prezentowani są kolejni sprzedawcy, zachwalający swe produkty (żywność, dewocjonia, zabawki i inne). Targowisko, znajdujące się w dawnym grodzie (w tle majaczą archaiczne zabudowania) zdaje się być satyrą na sposób życia jego mieszkańców. Wszystkie oferowane produkty służą bądź uciechom cieleśnym, bądź świadczą o umysłowej ciemnocie/przyziemności nabywców — to wszystko sugeruje groteskowo-upiorna estetyka filmu. Prymitywizm podkreślany jest też atmosferą, w której odbywa się handel: naprzemienne widać i słyszeć sprzedawców oraz zwierzęta gospodarcze — gęsi i świnie. Panuje nieprzyjemna wrzawa, wszystko jest przejawskrawione — wieprz wydaje odgłosy, jakby go zarzynano etc.

Fragment trwa zaledwie dwie minuty i siedemnaście sekund¹⁸, jednak zmienność przebiegu muzycznego sprawia, iż stanowi on interesujący i bogaty materiał do analizy audiowizualnej. Główną zasadę konstrukcyjną (przejawiającą się na wszystkich poziomach filmu) stanowi posługiwanie się silnymi kontrastami. W przypadku ścieżki dźwiękowej jest to zestawianie skrajnych barw i rejestrów instrumentów, konfrontowanie ich z parlan-dem/śpiewo-krzykiem (celowo szorstko brzmiącym), odgłosami zdenerwowanych zwierząt — gęsi, świni i kota, jak i zderzanie ze sobą zaskakująco odmiennie nacechowanych emocjonalnie i znaczeniowo fragmentów. Klimat groteski potęguje włączenie w tę wiejsko-komiczno-upiorną mozaikę odniesień do sztuki wysokiej: *Bajka o popie*... koncyptowana bowiem była

18 Można go obejrzeć np. na kanale YouTube *Уэсли Стуклер*, <https://www.youtube.com/watch?v=A8xNAM3P4X4> [dostęp: 3.07.2024].

jako pełnometrażowa opera animowana¹⁹ (gdyby została ukończona, stanowiłaby pierwszy film animowany powstały do wcześniej skomponowanej muzyki²⁰). Nawiązania do „sztuki pięknego śpiewu” zaznaczają się tu na kilka sposobów. Karykaturą operowej diwy jest otyła, wydekoltowana dama, trzymająca za ogon kota: śpiewo-krzykiem melorecytuje na jednym dźwięku w wysokim rejestrze — jej partia wspierana jest dźwiękiem fletu piccolo, co przynosi efekt komiczny w zestawieniu z masywną posturą postaci. Pełnia groteski osiągnięta jednak zostaje w połączeniu z odpowiadającą jej „śpiewowi” partią, wykonywaną przez flet oraz wydzierającego się kota, którego odgłosy mają coś wspólnego z brzmieniem instrumentu dętego. Żart na temat opery jest kontynuowany w scenie ze sprzedawcą zabawek: kukła Barynia wydaje z siebie wysoki dźwięk w sposób imitujący emisję operową i repertuar seria. Są też i „operowe” wykonania męskie — w scenie przypominającej kabaretowy skecz widać podskakującego mężczyznę we fraku (dyrygenta?), słychać dźwięki rodem z przedstawień z komikiem i śmiechy, by za moment oczom widzów ukazał się męski tercet. Tej trójce bodajże najbliższy jest do śpiewu kabaretowego. Takie skojarzenia wzbudza też wykonywane przez nich szybkie parlando. Kwestię „Tylko u nas” („Только у нас”) każda z trzech postaci wykonuje na jednym dźwięku — a są to kolejne składowe trójdzwięku majorowego bez przewrotu, co przynosi skojarzenia z elementem znanym z późniejszej stylistyki rockandrollowej, od której bliżej już do rock opery i groteskowych chórków *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen.

W całym epizodzie *Bazar* można wyróżnić sześć następujących po sobie, skontrastowanych muzycznych całości. Pierwsza rozciąga się od krótkiego instrumentalnego wstępu, przez autoprezentację ośmiu kolejnych handlarzy (od sprzedawcy pierogów po dostawcę ryb). Zachwalają oni swe produkty m.in. na tle dźwięku instrumentu dętego, mieszającego

19 *Наши мультфильмы* [Naszy mult filmy], red. Ирина Марголина, Наталья Лозинская [Irina Margolina, Natalja Łozinskaja], Moskwa 2006, <https://web.archive.org/web/20070927222126/http://books.interros.ru/?book=mult&mode=print&id=4> [dostęp: 05.02.2020].

20 B. Beumers, op. cit., s. 159.

się z odgłosami wydawanymi przez gęsi. Na podobny „skład” przeznaczone są odcinki, które rozdzielają prezentacje kolejnych handlarzy, pod względem narracyjno-muzycznym pełniące funkcje „komentarzy”. Ten osobliwy akompaniament płynnie przechodzi w konsonansowo brzmiącą, opartą na progresji frazę, prowadzoną przez flet — dość zaskakująco „klasyczną” w takim otoczeniu. Tym większy dysonans, gdy zostaje ona przerwana przez wysoki wrzask wieprza, kontrastujący z szorstkim głosem rzeźnika. Teraz uwagę koncentruje na sobie sprzedawca ryb — również ma niski głos, więc, na przekór, jego występ okraszają niewinnie brzmiące, wysokie tony ksylofonu. Ryby skokiem do niby-wody (na ścieżce dźwiękowej m.in. glissando) dają znać, że ogniwo dobiegło końca. Rozpoczyna się druga całość muzyczna, którą stanowi wspomniany już występ tercetu męskiego. Gdy dobiega końca, brzmienie staje się podejrzenie kameratealne: akompaniament prowadzi sam fagot, zaś sprzedawca melorecytuje, dając znać, że mowa jest o czymś, o czym nie należy mówić na głos („Jak mężowi żona, każdemu potrzebna jest Wenera...” — „Как мужу жена, каждому нужна Венера...”). Kolejny odcinek muzyczny ponownie jest głośny i ostentacyjny: opracowanie muzyczne nawiązuje do muzyki dworskiej (melodia oparta głównie na kwartach i kwintach czystych), słychać trąbki i flet, a także akompaniament fagotu, nawiązujący do brzmienia z poprzedniego ogniwa. Tak scharakteryzowany zostaje metropolita, który widnieje na obrazku. Atmosferę uzupełniają szczegóły: „bogobojny” chórek kobiety czy przetrzymywanie ostatnich dźwięków fraz przez sprzedawczynię. Kolejna redukcja brzmienia ma miejsce w odcinku, w którym występuje sprzedawca zabawek: za akompaniament służą teraz adekwatne względem tematyki odgłosy kojarzące się z nakręcaniem zabawek. Koresponduje z sytuacją solo powierzone fletowi piccolo, wykonującemu melodię w dziecięcym stylu. Zostaje ona brutalnie przerwana, tym razem niskim pomrukiem niedźwiedzia. Gdy uwaga skierowana zostaje ku żółnierzykom, następuje kolejny kontrast w obrębie tego ogniwa — muzyka naśladuje stylistykę wojenną. Ostatnim, szóstym ogniwem jest wzmiankowany już występ duetu śpiewaczki i jej kota.

W całym epizodzie uwagę zwraca „prymitywna” rytmika, zwłaszcza w instrumentalno-zwierzęcych partiach, przedzielających „wypowiedzi”

bohaterów. Pobrzmiewa ona repertuarem jarmarcznym, często wprowadza lubiane przez Szostakowicza formuły polki. Charakterystyczne jest również to, że metrum od początku do końca pozostaje dwudzielne. Zmiana agogiczna następuje natomiast od fragmentu z Wenerą — wówczas nie tylko zmniejsza się wolumen brzmienia i stopień dynamiczny, lecz również „zwalnia” tempo — stając się zarazem adekwatnym dla prezentacji kolejnej postaci — metropolity. Znamionną cechą oprawy muzycznej tego fragmentu *Bajki...* jest zniesienie granic pomiędzy muzyką niediegetyczną oraz diegetyczną. Śpiewają osoby biorące udział w akcji (występuje zbieżność ruchów ust z rytmiką ich partii), jednak akompaniament należy już do „muzyki tła” (nie widać źródła jego dźwięku). Innym razem to właśnie akompaniament zależny jest od działań bohaterów — na przykład zostaje zatrzymany, by „dać dojść do głosu” niedźwiedziowi, Baryni czy żołnierzowi. Choć ten ostatni strzela z broni, słychać uderzenia bębna, co generuje efekt komiczny.

Dodanie konkluzji, że w filmie akcja muzyczna ściśle dostosowana jest do akcji fabularnej, za co odpowiada nie tylko zgodność rytmiczna, lecz również duże tempo akcji muzycznej i zmienność motywiki, zdaje się już zbędne. Sama zasada konstrukcyjna — zestawianie skontrastowanych, obcych sobie stylistycznie i źródłowo rodzajów muzyki, przynosi skojarzenia z estetyką twórczości francuskiej Grupy Sześciu (np. z „jarmarcznymi” efektami baletu *Les mariés de la Tour Eiffel* z 1921 roku) czy też dzieł Szostakowicza z wczesnych lat trzydziestych (np. z baletem *Złoty wiek*).

Kolejną produkcją duetu Ciechanowski–Szostakowicz była *Bajka o głupiej myszce* (*Сказка о глупом мышонке*, 1940)²¹. Tym razem przedmiotem uwagi autorów stał się pierwowzór literacki wyraźnie adresowany do dzieci. O tym, że scenariusz oparto na bajce S. Marszaka, informują napisy. Animacja powstała jeszcze przed rozpoczęciem wojny ojczyźnianej, w wytwórni Lenfilm w Leningradzie, i da się traktować jako kontynuacja linii rozwoju gatunku realizowanej w latach 30., z uwagi na tożsamość tematów i ujęć pochodzących od tych samych autorów.

21 Do obejrzenia na kanale YouTube *Классика советского кино (официальный канал)*, <https://www.youtube.com/watch?v=8RgGdSy3jvQ> [dostęp: 3.07.2024].

Pierwowzór literacki to wierszowana bajka o strukturze bazującej na powtarzalności, charakterystycznej dla utworów ludowych. Kwestia muzyczności odgrywa w fabule rolę kluczową — tytułowa mała myszka zarzuca swej matce, że jej głos jest zbyt cienki. Prosi, by więcej nie śpiewała, a zamiast tego znalazła jej niańkę. Troskliwa, acz niezbyt bystra mama słucha zachcianek swego dziecka, sprowadzając mu kolejne piastunki (z których każda jest innym gatunkiem zwierzęcia), żadna jednak nie spełnia wymagań malucha odnośnie do swych talentów wokalnych. Starania przynoszą tragiczny finał, kiedy na opiekunkę poproszona zostaje kotka. Co prawda o pożarciu nie mówi się wprost, jednak ostatnia strofa opisuje mysia mamę zastającą puste łóżeczko dziecka. W animacji nie tylko finał zmieniony zostaje na szczęśliwy, lecz modyfikacji podlega cały tekst — fragmenty oryginału są cytowane, niekiedy ze zmianami wynikającymi z przekształcenia kwestii narratora w wypowiedzi bohaterów, poza nimi zaś pojawiają się — również wierszowane — dodane treści, wybitnie modyfikujące wymowę literackiego pierwowzoru. Przykładowo w oryginale opiekunkę w postaci kota zaprasza, tak jak wszystkie pozostałe zwierzęta, mysia matka, natomiast w wersji filmowej wyruszają po nią wszyscy uczestnicy wydarzeń. Można mniemać, że ma to związek z intencją zwiększenia liczby scen zbiorowych. Dla usprawnienia narracji zmniejszona zostaje liczba zaangażowanych opiekunek i kolejność ich wzywania. Pojawia się też dodatkowa postać — pies. Jego wystąpienie ma kluczowe znaczenie dla szczęśliwego końca fabuły — ten sędziwy, już nie do końca sprawny, acz sumienny strażnik podwórza ratuje myszce życie. Dlatego to właśnie on wyeksponowany jest również w dodanym do oryginału prologu, w którym rozmaite zwierzęta życzą sobie dobrej nocy.

Bajka o głupiej myszce to pod względem graficzno-technicznym produkcja przełomowa. Jest to film kolorowy i to utrzymany w ciekawej (niezbyt nasyconej) gamie barw — większość scen rozgrywa się nocą, co skutkuje nie tylko przewagą ciemnych odcieni, lecz również charakterystyczną paletą. Tworzy ona wrażenie, jakby scenerię oświetlało światło świecy — i takie też jest zainstalowane w mysiej norze. Również wydarzenia rozgrywane się za dnia wywołują wiarygodne złudzenie, jakby naprawdę docierało do nich światło, nie zaś tylko było zasugerowane — tak zaawansowana jest

tutaj kolorystyka. Na to, że stała się ona przedmiotem uwagi w tym filmie, wskazują też jego prolog oraz epilog. Przedstawiają widok na osadę położoną nad brzegiem morza, w momencie zachodu słońca. Wejścia pilnuje sędziwy strażnik — pies, zaś inne zwierzęta, machając chusteczkami, żegnają się ze znikającym za horyzontem spersonifikowanym źródłem światła. W kwestii kolorystyki łączy się to z następującym zjawiskiem: światłocień oddawany jest przy pomocy dwóch jaskrawo zestawionych ze sobą kolorów, które wystarczają do przedstawienia złożonych obiektów (czyli uwzględniane są tylko granice pomiędzy najbardziej skrajnymi barwami, a reszta powierzchni brył jest do nich, w związku z redukcją odcieni, kolorystycznie „zaokrąglana” — niczym na zdjęciu o bardzo wysokim kontraście). Rozkład kolorów nie tylko zmienia się przestrzennie — w końcu słońce zmienia swe położenie — lecz również dokonuje się płynna modyfikacja wykorzystywanych barw. Stanowi to artystyczną wariację na temat efektów kolorystycznych towarzyszących zapadaniu zmierzchu. Tu jednak barwy są zawsze dwie i to dobrane tak zgrzytliwie, że całość przynosi skojarzenie z estetyką plakatów radzieckich, a nawet z psychodeliczną dekoracyjnością popkultury lat siedemdziesiątych. Tak radykalne jak na swe czasy rozwiązanie skutkuje spotęgowaniem siły ekspresji tych scen i zapewnia efektowną klamrę wizualną filmu.

Nowatorski charakter wizualny posiada także pierwsza plansza *Bajki...*, prezentująca tytuł, któremu towarzyszy widok poruszającej się po ekranie, oglądającej litery myszki. W toku akcji zaznacza się dbałość o realistyczne przedstawianie przestrzenności i ruchu w różnych kierunkach — przemieszczanie się od prawej do lewej krawędzi ekranu (czy odwrotnie) ograniczone jest w przypadku scen grupowych do minimum. Występują tylko i wyłącznie bohaterowie zwierzęcy, wyjątkowo mocno antropomorfizowani — wszyscy noszą ubrania i poruszają się na dwóch łapach. Wśród postaci są jedynie zwierzęta wiejskie, ale ich stroje nie nawiązują do tradycyjnych — z wyjątkiem strażnika — psa, który nosi łapcie oraz łataną, futrzaną kamizelkę. Odzienia łączą jednak pewne cechy: z jednej strony obecne są motywy ludowe (np. chustki na głowach piastunek), z drugiej — motywy obce w tym kontekście (jak sukienki w nietypowych, ekstrawaganczkich barwach). Związków z ludowością jest tu ogółem niewiele; pojawiają

się w obrazie głównie przy okazji prezentacji domku kotki. Mieszka ona w drewnianej chatce z okiennicami i delikatnie zasugerowanym zdobieniem (tu styl również nie jest ostentacyjnie jednoznaczny, raczej „uogólniony” czy „bajkowy”). Spośród rekwizytów obcych kulturze wiejskiej w filmie pojawiają się m.in. kosmetyki (pomadka i puder) i nieznany na wsi instrument — gitara zbliżona do hawajskiej. Z innych względów uwagę zwraca też rekwizyt związany z postacią strażnika — pies opasany jest amunicją. O ile sam fakt, że ma on strzelbę, można uznać jeszcze za dość konwencjonalny (kojarzy się a amerykańskim westernem), o tyle odwzorowanie pasa z nabojami szokuje; współczesnemu widzowi kojarzy się z taką „ozdobą” noszoną przez Lejzorka Rojtszwańca, bohatera słynnej antytotitarnej powieści Ilii Erenburga, pisanej w Paryżu w 1927 roku. Jeśli chodzi natomiast o sam styl rysunku, do cech wyróżniających utwory Ciechanowskiego, obecnych także i w tym filmie, należy to, że postaci mają małe oczy (często okrągłe), a przede wszystkim — że jest w nim coś odrobinę groteskowego, prześmiewczego. W *Bajce o głupiej myszce* można mówić, podobnie jak w przypadku *Bazaru*, o obecności elementu groteski, jak również o domieszce ironii — postaci miewają m.in. na głowach czy twarzach bruzdy, które kojarzą się ze szwami szmacianej zabawki. W odmienniej stylistyce ujęto słońce — jego duże oczy, wydatne usta i potężne ziewanie przynoszą skojarzenie z rodzimym stylem karykatury.

Ścieżka dźwiękowa *Bajki o głupiej myszce* nie bazuje na żadnym z łatwo rozpoznawalnych idiomów, nie wykorzystuje odniesień do muzyki masowej, zaś te poczynione w kierunku muzyki rodzimej ujęte są silnie w stylizacyjne karby. Z łatwością można natomiast odnieść poszczególne rozwiązania do pozostałej twórczości Szostakowicza, a zwłaszcza do jego pierwszej, powstałej w latach 1927–1928, opery *Nos* do libretta według Gogola, zawierającej w warstwie muzycznej rozwiązania typowe dla groteski, którą uznał Szostakowicz za odpowiadającą obecnemu w podstawie literackiej elementowi tzw. realizmu magicznego²². Elementem wspólnym

22 Zob. Carolyn Roberts Finlay, *Operatic Translation and Šostakovič: The Nose*, “Comparative Literature” 1983, vol. 35 no. 3, s. 198–199, <https://www.jstor.org/stable/1770618>, [dostęp: 10.08.2021].

dla omawianej muzyki filmowej, opery *Nos* czy *I Symfonii* z 1926 roku jest typ faktury orkiestrowej i styl instrumentacji oraz specyficzny sposób komponowania, polegający na zestawianiu ze sobą krótkich, niepodobnych do siebie motywów, często naiwnych lub groteskowych (później został on zdefiniowany przez samego kompozytora jako technika „pudełka z zabawkami”²³). W przypadku muzyki do *Bajki o głupiej myszce* technika ta okazuje się dominująca. Kompozytor gromadzi efekty groteskowe, łącząc krótkie motywy o różnorodnej, ale przeważnie naiwnej, proveniencji z fragmentami nawiązującymi do znanych tradycji muzycznych (poważnych bądź trywialnych), wprowadzanych w sposób nieoczekiwany i wręcz zaskakujący. Pojawia się wszakże również element dodany — dążenie do dostosowania języka muzycznego do percepcji dziecięcej. Za przejaw tej tendencji uznamy przede wszystkim opieranie niektórych pomysłów na tradycyjnym idiomie muzyki dziecięcej, na przykład brzmieniu właściwym jakiejś wieczorynce — imitującym pozytywkę. Słysząc je chociażby, gdy pokazywane są różne śpiące zwierzęta — urokliwie akompaniują wówczas dzwonki w wysokim rejestrze oraz harfa. Gdy zaś pies żegna widzów słowami „Pora spać” — towarzyszy mu wysoki rejestr skrzypiec. Rozwiązania typowe dla filmów dziecięcych wprowadza kompozytor również w scenach o napięciu dramatycznym, łącząc ze sobą elementy grozy i komizmu — gdy na początku akcji pomału nadciąga zagrożenie, niezbyt już sprawnego stróża informuje o tym tremolo klarnetu. Dźwięki wpasowują się w odgłosy chrapania sędziwego psa. Choć w *Bajce o głupiej myszce* wykorzystywane jest brzmienie orkiestrowe, nie dominuje ono w przebiegu muzycznym, a kiedy już się pojawia, faktura orkiestrowa jest oszczędna i przejrzysta. Często występują instrumenty solo bądź w małych grupach, ciekawie zestawionych. W niektórych przypadkach pojawiają się one w jak najbardziej przewidywalnych kontekstach: spokojny sen powiązany jest z brzmieniem m.in. dzwonek, zaś triumf dobra nad złem obwieszcza trąbka — jej motywy słysząc, gdy szczęśliwie udaje się odbić myszkę z rąk

23 Zob. Elena Markowa, *Das „Spielzeugkistenprinzip“ im Zusammen wirken von Wort und Musik bei Šostakovič*, w: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, z. 8, red. Helmut Loos, Eberhard Möller, Chemnitz 2002, s. 119.

drapieżcy. Obój w powiązaniu z trybem molowym oznacza, także zgodnie z uzusem, smutek — wtóruje płaczowi myszki, która chce mieć potrafiącą śpiewać niańkę. Pojawia się jednak też w roli instrumentu ostrzegawczego (kotka porywa mysz), również wspólnie z wiolonczelą. Takie zapowiadające kłopoty duo słycać, gdy ujawnione zostają prawdziwe zamiary kotki (zwraca wówczas uwagę nietypowy kadr, w którym na pierwszym planie znajduje się jej powiększona głowa i widać złowrogie, pomarańczowo-żółte oczy). Motywy podawane wówczas przez wiolonczelę brzmią początkowo dość „torreadorsko” (co koresponduje ze stylizacją kotki, przypominającej operową diwę — właśnie w rodzaju Carmen), lecz dialogują z nimi ostrzegawcze motywy oboju. Gdy zbliża się moment ujawnienia strasznej prawdy, proste motywy wiolonczeli ewoluują w nerwowe, przepełnione dysonansami continuum.

Jeśli chodzi o ogólną konstrukcję muzyczną ścieżki dźwiękowej, to można zauważyć, że jest paralelna względem epizodu *Bazar*. W obydwu wypadkach przebieg tworzy seria krótkich, fragmentarycznych, pozornie oderwanych od siebie scen. W *Bajce o głupiej myszce* jest to ciąg skonstruowanych autoprezentacji postaci, czyli zwierząt, które widz jest w stanie rozpoznać, gdy śpiewają. Jeśli jednak w *Bajce o popie...* królowała zasada wszechogarniających kontrastów, tu na plan pierwszy wybija się muzyczny porządek, wymuszony fabułą: kolejni bohaterowie nie mają wszak za zadanie prezentować samych siebie, ale według swych indywidualnych dyspozycji zapewnić myszce oprawę muzyczną — kołysankę. Powstaje coś w rodzaju tematu z wariacjami — bohaterowie wykonują różne wersje tej samej kompozycji wyjściowej, modyfikując nie tylko słowa, lecz styl owej „konkursowej” kompozycji. Na podobieństwo do *Bajki o popie...* wskazuje też posłużenie się nawiązaniami do muzyki operowej, wykorzystanie zespołowego parlando czy brzmienia łączącego śpiew z krzykami. Najwytrawniejszą śpiewaczką w *Bajce o głupiej myszce* okazuje się antagonistka, kotka — jest to sopranistka, dysponująca delikatną koloraturą. Urok jej śpiewu okazuje się złudny, choć na początku oczarowuje ona słuchaczy.

W filmie brak typowego schematu powiązania czołówki z resztą przebiegu — nie tworzy ona klamry z zakończeniem filmu, nie łączy się z pierwszą sceną, a sama nie jest schematyczna — ma charakter narracyjny

i przypomina minikompozycję programową. Nie streszcza też atmosfery przyszłych wypadków — wprowadza raczej w nastrój „wieczorynkowy”. Rolę solistyczną pełnią w niej flety oraz dość wysoko brzmiąca waltornia. Flety wprowadzają motywy w stylu muzyki dziecięcej (wyrazista, prosta rytmika, pogodny, nieco psotny charakter, podkreślanie trybu durowego). Jak już zostało powiedziane, względy fabularne przesądzają o tym, że w animacji pojawia się temat przewodni — utwór o charakterze kołysanki, który śpiewają kolejne zwierzęta, różnie go interpretując. Konstrukcja kołysanki pod względem treści słownej pozostaje taka sama (prośba o uśnięcie — obietnice różnych smakołyków — wieńcząca formuła „Baju, baj, baju, baj”). Zmienia się opracowanie muzyczne, co związane jest m.in. z doбором instrumentów do dublowania partii wokalne. Podczas pierwszej prezentacji w roli instrumentu wzmacniającego rozbrzmiewa flet w wysokim rejestrze (w zasadzie to dzięki niemu poznajemy właściwy kształt melodii — mysz na wpół śpiewa, na wpół mówi); wysoki rejestr ma swoje uzasadnienie w fabule — jednym z zarzutów myszki wobec wykonania matki jest to, że śpiewa ona za „cienko”. Na nic obietnice skórki chleba, kawałka świecy i innych przysmaków. „Lepiej, mamó, nie piszcz, tylko poszukaj mi niańki!”²⁴, płacze mysie dziecko. Wykonanie celowo budzi śmiech defektami wskazującymi na amatorszczyznę. Choć intonacyjnie jest ono bez zarzutu, mysz nie kontroluje do końca swego głosu, zwłaszcza na wyższych dźwiękach, w efekcie wykonując „koguty”. Analogiczna wersja kołysanki powraca również w szczęśliwym finale filmu. Znowu śpiewa mama mysz, ale jej wykonanie nie przeszkadza już maluchowi, chociaż nic się w jej śpiewie nie poprawiło. Podczas prezentacji kołysanki przez kaczkę zarzutem ze strony wybrednego malucha jest natomiast zbyt głośne wykonanie. Znajduje to odbicie w doborze instrumentu wtórującego — waltorni, o potężnym (i niższym) brzmieniu. Sam śpiew prezentuje się w tym przypadku już bez zarzutu — nie ma cech popisowych, jednak kaczka śpiewa czysto i bez mankamentów artykulacyjnych (jest altem). W kolejnych prezentacjach rejestr sukcesywnie się obniża, a w związku z tym poważniejsze nastrój: gdy śpiewa świnka, można już mówić o tajemniczym, balladowym

24 „Лучше, мама, не пиши / Ты мне няньку поищи!”.

klimacie. Operuje ona kontraltem o ciemnej barwie, z którą koresponduje kolorystycznie fagot. Za transformację wyrazową tematu odpowiada tutaj także zmiana trybu na minorowy. Prawdziwy nastrój tajemniczy roztoczony zostaje przy okazji występu żaby. Nie zapowiada tego towarzyszenie muzyczne w czasie, gdy bohaterka ta przemieszcza się do mysiej nory — sły-chać wówczas żartobliwy Mickey Mousing w postaci repetowanych i zsynchronizowanych z żabimi skokami motywów fletu i waltorni. Żaba jako jedyna przychodzi z instrumentem muzycznym — zawieszoną na pasku gitarą. Popis żaby rozpoczyna się instrumentalnym wstępem — rozbrzmiewa wiolonczela w niskim rejestrze. W tym momencie żaba już przygrywa na gitarze — widać, jak przyciska progi, ale sięga do gryfu od góry, a nie od dołu. Układa więc lewą dłoń na progach całkiem tak, jakby grała na gitarze hawajskiej, co wskazuje na sytuacyjny żart. Efekt komiczny związany tu jest z partią wokalną, którą — choć żaba jest kobietą (w czym utwierdza jej strój oraz rodzaj żeński użytych w tekście czasowników w czasie przeszłym), podłożony zostaje głos męski — jasno brzmiący tenor o „żabiej” — nosowej — barwie. Humorystyczny wydźwięk wspierają również gesty wykonawcy — nie tylko wydobywa dźwięki z gitary z emfazą, lecz również wprowadza elementy ruchu scenicznego. Dla ich interpretacji znaczenie zdaje się posiadać również gra słowna: gdy żaba śpiewa o tym, że przyszła, żeby porechotać, zgina „ręce” w łokciach i porusza nimi tak, jakby sugerować miały skrzydła — gdy padają onomatopeje „kwa, kwa, kwa” (w języku rosyjskim czasowniki określające odgłosy wydawane przez żabę czy ropuchę oraz te, które wydobywa przedstawicielka udomowionego bądź dzikiego ptactwa, brzmią podobnie — „krjakat”²⁵ — „kwakać” oraz „kwakat” — „rechotać”²⁶). Żart ten nie przypada jednak do gustu myszce i zostaje skwitowany: „Zbyt głupio śpiewasz”²⁷. Reakcja ta wywołuje

25 „Крякать”.

26 „Квакать”.

27 „Слишком глупо ты поешь”. W oryginale literackim w tym momencie pada jedynie zarzut śpiewu bardzo smutnego („Очень скучно ты поешь!”), zmianę tę można więc powiązać jako konsekwentne odniesienie się do żartu wprowadzonego w warstwie wizualnej (w utworze Marszaka nie ma mowy o naśladowaniu ptaków, żaba przychodzi po prostu, by rechotać).

w wykonawczyni wielkie wzburzenie — zawstydzenie lub gniew, bowiem cała się wówczas, jak balon, nadyma, i purpurowieje (towarzyszają opadające arpeggia harfy). Niespodziewane odniesienia stylistyczne wprowadza występ klaczy — jeszcze, gdy jest prowadzona do problematycznej myszki, rozbrzmiewa temat z opadającymi półtonami i glissandem, wykonywany przez puzon. Zdaje się to jasno nawiązywać do lubianej przez Szostakowicza muzyki cyrkowej (podobnie jak ozdoby, które ma na sobie koń). Wykonanie kołysanki przez klacz wprowadza nastrój uroczysty, wcześniej w filmie niewystępujący. Wzniosła atmosfera oraz maniera wykonawcza zdają się odwoływać do muzyki dawnej. Powraca tryb majorowy, a dworny charakter kołysanki osiągnięty zostaje na gruncie melodyki poprzez wyeksponowanie kroku o kwartę czystą. Wykonawcy wtóruje waltornia w wysokim rejestrze, wykonując motywy fanfarowe. Zderzenie dwóch przeciwstawnych stylistyk — trywialnej i wzniosłej — znajduje swe zbilansowanie podczas sceny z udziałem szczupaka, czyli reprezentanta tych, którzy nie dysponują głosem. Zamiast niego temat wykonuje solo obój w wysokim rejestrze. Nieprzypadkowo to właśnie „nieme” wykonanie szczupaka poprzedza kluczowy występ, kiedy przewrotną nianią staje się kotka. Jego nieudolność podkreśla to, że dotychczasowe wykonania zdecydowanie nie wytrzymują konkurencji antagonistki. Kotka (sopran) śpiewa wysoko, z łatwością pokonując odległości w wysokim rejestrze, słysząc delikatną, niewymuszoną wibrację. Jej śpiew wspierają skrzypce w wysokim rejestrze. Włączane jest również mruczenie. Scena pod względem brzmieniowym prezentuje się bardzo urokliwie, a jednak czar wirtuozerii śpiewaczki okazuje się w tym filmie złudny (podobnie jak krytyce podlega też efektowna powierzchowność kotki — tylko ona spośród zatrudnionych piastunek nie nosi chustki na głowie, sam występ bezpośrednio poprzedza zaś pudrowanie się i malowanie ust). Koci śpiew rozbrzmiewa ponownie, gdy kotka przygotowuje się w swej kuchni do pożarcia podopiecznego. Ponieważ przybywający na ratunek piesek początkowo daje się nabrać na kocią dobroć, do wykonania dołącza urokliwy szczegół — brzmiące niczym pozytywka dzwonki w wysokim rejestrze. Nie to jednak przynosi zaskoczenie, lecz niespodziewane przekształcenie kompozycji w duet — pies włącza się w śpiewanie basem, długo przetrzymując dźwięki. Przynosi to skojarzenie

z dwugłosem ludowym — w końcu bohater jest właśnie przedstawicielem ludu. Ten odważny i sumienny obrońca okazuje się za sprawą owej sceny bohaterem bardzo uczuciowym — raz po raz ociera łzy wzruszenia, nie przestając śpiewać, cały zatracą się w wykonaniu i początkowo jego czujność zostaje całkiem uśpiona — jakby zapomniał, po co przybył.

Partie wokalne w omawianym filmie to nie tylko te związane z usypianiem myszki i z przekształcaniem towarzyszącej temu kołysanki. W postaci wokalne prezentowane są tu też wszelkie dialogi czy nawet monologi. Nie zawsze jednak postaci posługują się śpiewem — tam, gdzie akcja wymaga zwiększenia tempa komunikacji, zastępuje go szybkie parlando. Tak jest chociażby, gdy mysz wraz z kaczką przychodzą poprosić o pomoc świnkę. One reprezentują jedną ze stron dialogu (wysokie głosy, efekt szczebiotania za sprawą drobnej, jednorodnej rytmiki), zaś świnka drugą (niższy rejestr i dłuższe wartości rytmiczne). Tak, jak wraz z kolejnymi wykonaniami obniża się — przynajmniej do czasu — rejestr kołysanki, tak wraz z zapraszaniem kolejnych bon zwiększa się skład zespołu śpiewaczego. Gdy mysz, kaczka i świnka przychodzą po żabkę, wygłaszają zaproszenie już jako minichór — z podziałem na głosy: mysz i kaczka. Przejmuje ona od nich melodię oraz tekst słowny na zasadzie kanonu. Podobnie, jak w przypadku duetu kota i psa, charakter muzyki bliski jest ludowej eufonii. Największa „scena zbiorowa” filmu wiąże się z zapraszaniem kotki i rozgrywa się pod oknem jej drewnianego domku. Przybywają wówczas wszyscy przewijający się do tej pory bohaterowie; mimo emocji zabierają głos w sposób zdyscyplinowany, jeden po drugim. Ponownie zasadą organizującą przebieg jest korespondencja motywiczna pomiędzy partiami i kontrast ich rejestrów. Już przy drugiej kwestii tłum wypowiada się jednocześnie — ni to śpiewem, ni to okrzykiem. Odpowiedzi kotki przyjmują inną — bardziej popisową — postać. Choć w jej partii pojawia się mniej dźwięków (tylko trzy wysokości) — nabiera ona wirtuozowskiego charakteru. Czysto, bez wysiłku wykonywane skoki przynoszą asocjacje z grą na flecie, co zdaje się czytelnie naprowadzać na skojarzenie koloraturowe. Całość przypomina scenę z opery — kotka w oknie wygląda niczym solistka operowa, urzekająca śpiewem zgromadzoną na podwórku zwierzęcą „publiczność”. Partia kotki ulega zaś zmianie, gdy solistka pozbawiona

zostaje widzów — wychodząc z domu, wyjawia ona swe prawdziwe intencje (śpiewa w ciasnych ramach półtonu, kończąc jedynie „występ” popisowym skokiem o oktawę).

Poza odcinkami, w których występuje śpiew, w filmie funkcjonują ustęp-y czysto instrumentalne, które w sposób niewerbalny komentują sytuację. Gdy próby dogodzenia myszce kończą się fiaskiem, naruszenie komfortu słuchaczki oddają na ścieżce dźwiękowej wyraziste zachwiania intonacji (partia oboju). Entuzjazm, jaki mimo wszystko wyraża mama mysz, zasugerowany jest „wstawką” o charakterze symfonicznym w pogodnym, neoklasycznym stylu, w którą wkomponowane zostają — raczej oszczędnie — zwroty ilustracyjne charakterystyczne dla muzyki dziecięcej (jak szybki opadający pochod triolowy, gdy mysz pokonuje schodki). Orkiestrowe „wstawki” pełnią także rolę łączników między scenami, a ich charakter jest mocno zróżnicowany, podyktowany aktualnymi nastrojami — na przykład, gdy zwierzęta wyruszają po świnkę, wyczuwa się wzburzenie, orkiestrowy wtręt brzmi hałaśliwie (pojawia się rozwiązanie ilustracyjne — orkiestra dialoguje z pukaniem w drzwi). Gdy wyruszają po klacz, instrumenty smyczkowe imitują tętent kopyt. Gdy wiozą w balii szczupaka, akompaniament orkiestrowy uderza w ton nieco patetyczny — jednak finał tego odcinka ów patos skutecznie unicestwia, za sprawą sięgnięcia w zakończeniu frazy po formułę rytmiczną rodem z muzyki estradowej. Do najbardziej ekspresyjnych odcinków orkiestrowych należy ten, który towarzyszy nie mniej sugestywnej scenie porwania myszki. Zostaje ono zakomunikowane widzom w formie werbalnej (cytat, w oryginale będący zakończeniem bajki — o tym, że matka mysz nie może znaleźć w łóżeczku swego dziecka). Kadr ukazuje kamienice i wnętrze domu kotki, w których przedstawieniu dominuje czerwień, pomarańcz i żółć, co naturalnie kojarzy się z ogniem. Na ścieżce dźwiękowej pojawia się w tym samym czasie „tumul” symfoniczny, w którym nadrzędne znaczenie mają repetujące szybko półtonowy motyw instrumenty smyczkowe oraz trąbki wykonujące miarowo sygnały ostrzegawcze. Kolejny pełen napięcia fragment orkiestrowy rozbrzmiewa, gdy zaraz po odkryciu przez psa prawdziwych intencji kotki rozpoczyna się klasyczna „draka”, przedstawiona zgodnie ze standardami disnejowskimi — w postaci tumanu kurzu, z którego, jak iskry, sypią się

z impetem gwiazdki. Dominujące znaczenie mają tu instrumenty dęte blaszane i ruch półtonowy (oraz wrzaski walczących zwierząt). Zwycięstwo obwieszcza trąbka; rozpoczyna się wesoły, triumfalny marsz — w jego takt pies i mysz uroczyście wynoszą malucha z domu agresora, który sam już dawno uciekł przez okno. Zwycięstwo podkreśla krokiem kwarty w górę trąbka, flet brzmi wysoko w rytmie punktowanym, a nieco magii tej szczęśliwej chwili dodaje (zarezerwowany na ten specjalny moment) ksylofon w wysokim rejestrze. Warto wspomnieć o detalu muzycznym, który towarzyszy samej chwili wyważania drzwi domu kotki, gdy ta przygotowuje się do pożarcia ofiary — napięcie, niczym w muzyce cyrkowej, budując uderzenia werbla. Notabene zwierzęta przybywają odbić swego malucha jako grupa „z ludu”, o czym upewnia niesiona przez nich kosa.

Walory muzyki Szostakowicza do dwóch omówionych wyżej animacji uwydatniają się w zestawieniu z jego własnymi poglądami na cele i zadania muzyki filmowej. Omówił je kompozytor w artykule *Kino jako szkoła dla kompozytora* (*Кино как школа композитора*) z 1950 roku. Czytamy tam, że:

[...] praca w kinie to także doskonała szkoła dla kompozytora. Tak, w pierwszych latach mojej pracy w kinie poświęciłem bardzo dużo trudu na chronometraż. „Chronometraż” to krótkie słowo, ale zawiera w sobie dość poważne zadania. Umieszczenie muzyki w ściśle ograniczonych ramach czasowych nie jest kwestią techniczną, choć może się tak wydawać. Tak, jak w literaturze znacznie trudniej jest pisać krótko, tak kompozytorzy potrzebują więcej artyzmu i pracy, aby wyrazić swoje myśli w lakonicznej formie. Pod tym względem kino daje kompozytorom wspaniałe lekcje: pojawia się wewnętrzna dyscyplina, która ma korzystny wpływ na język muzyczny²⁸.

28 „[...] работа в кино еще и превосходная школа для композитора. Так, в первые годы моей работы в кино у меня уходило чрезвычайно много труда на хронометраж. Короткое слово «хронометраж», но включает оно в себя довольно серьезные задачи. Уложить музыку в строго ограниченные рамки времени — вопрос не технический, хотя и может таким показаться. Подобно тому, как в литературе писать короче гораздо труднее — и композиторы для выражения своей мысли в лаконической форме требуют больше искусства и труда. В этом плане кино дает композиторам блестящие уроки: появляется внутренняя дисциплина, благотворно влияющая на музыкальный язык”. Д. Шостакович, op. cit., s. 356.

Jednak nie na poddaniu się dyscyplinującemu działaniu „chronometrażu” kończy się według Szostakowicza rola kompozytora muzyki do filmu i nawet nie na sprawnym ilustrowaniu muzyką filmowych sytuacji. Wi-nien on poważnie podchodzić do pracy nad filmem, pisać muzykę w pełni wartościową, twórczą, wyrażającą własną indywidualność, co oznacza konieczność podjęcia wysiłku równego temu, który wkłada się w tworzenie muzyki autonomicznej:

Oczywiście bywa i tak, że muzyka brzmi i płynie przez cały czas wyświetlania filmu, ale film się kończy — i w pamięci nie ma żadnych wspomnień, ani jednego muzycznego obrazu czy melodii. Naturalnie, pisanie dla kina w taki sposób może i nie być trudne, tym bardziej pod kątem chronometrażu. Ale jeśli postawi się sobie zadania nie ilustracyjne, a twórcze, wzrasta złożoność pracy²⁹.

O tym, że w przypadku obu animacji Szostakowicz spełnił wyartykułowane przez siebie cele świadczy najlepiej to, że nawet po jednorazowym wysłuchaniu ścieżki dźwiękowej pamięta się jej zawartość i ocenia ją właśnie jako rezultat złożonego wysiłku twórczego.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

- [Siergiej Asenin] Сергей Асенин, [Mir multfilma] *Мир мультфильма*, Moskwa 1986.
- Birgit Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, w: *Russian Children's Literature and Culture*, red. Marina Balina, Larissa Rudova, New York-London 2010, s. 153-171.
- [Georgij Borodin] Георгий Бородин, [Istorija “niechriestomatijnaj” kartiny. “Skazka o głupom myszonkie” M.M. Cechanowskiego w dokumentach] *История “нехристоматийной” картины. “Сказка о глупом мышонке” М.М. Цехановского в документах*, w: [Kinowiedczeskije zapiski] „Киноведческие записки” 2005 nr 73, <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/428/> [dostęp: 05.02.2020].
- [Dzienniki Michaiła Cechanowskiego] *Дыхание воли. Дневники Михаила Цехановского*, [Swietłana Kim, Aleksander Dieriabın] Светлана Ким, Александр Дерябин,

29 „Конечно, бывает и так, что музыка звучит и льется все время демонстрации картины, но фильм кончается — и в памяти не остается никаких воспоминаний, ни одного музыкального образа или мелодии. Разумеется, так писать для кино, может быть, и не трудно, а хронометрировать — тем более. Но если поставить перед собой не иллюстративные, а творческие задачи — сложность труда возрастает. Ibidem.

- w: [Kinowiedczeskie zapiski] „Кинovedческие записки” 2001 nr 54, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/626/> [dostęp: 30.01.2020].
- Anna Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- A.[ndrzej] D.[rawicz], Marszak Samuil Jakowlewicz”, w: *Mały słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, aut. hasał Aleksander Barszczewski i in., Warszawa 1966, s. 182.
- Carolyn Roberts Finlay, *Operatic Translation and Šostakovič: The Nose*, “Comparative Literature” 1983, vol. 35 no. 3, <https://www.jstor.org/stable/1770618>, [dostęp: 10.08.2021], s. 198-199.
- Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.
- [Łarisa Malukowa] Лариса Малюкова, [Russkaja — sowietskaja — rossijskaja] *Русская — советская — российская*, w: [Siergiej Kapkow] Сергей Капков, [Encyklopedia] *otieczestwiennoji multiplikacii* Энциклопедия отечественной мультипликации, Moskwa 2006, s. 13-41.
- Elena Markowa, *Das „Spielzeugkistenprinzip” im Zusammen wirken von Wort und Musik bei Šostakovič*, w: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, z. 8, red. Helmut Loos, Eberhard Möller, Chemnitz 2002, s. 119-130.
- Krzysztof Meyer, *Šostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999.
- [Naszy mult filmy] *Наши мультфильмы*, red. [Irina Margolina, Natalja Lozinskaja] Ирина Марголина, Наталья Лозинская, Moskwa 2006, <https://web.archive.org/web/20070927222126/http://books.interros.ru/?book=mult&mode=print&id=4> [dostęp: 05.02.2020].
- [Jurij Riabcew] Юрий Рябцев, [Chriestomatija po istorii ruskoj kultury. Pierwaja połowina XX wieka] *Хрестоматия по истории русской культуры. Первая половина XX века*, Moskwa 2003.
- [Dmitrij Šostakowicz] Дмитрий Шостакович, *Kino jako szkoła dla kompozytora (Kino jak szkoła kompozytora)*, w: [30 lat kinematografii radzieckiej: zbiór artykułów] *30 лет советской кинематографии. Сборник статей*, red. [D. Eremin] Д. Еремин, Moskwa 1950, s. 354-358.
- Vajka o porie i jego robotniku Bałdzie (Сказка о поре и работнике его Балде)*, kanał *Уэсли Стиклер*, <https://www.youtube.com/watch?v=A8xNAm3P4X4> [dostęp: 3.07.2024]
- Vajka o głupiej myszce (Сказка о глупом мышонке)*, *Классика советского кино (официальный канал)*, <https://www.youtube.com/watch?v=8RgGdSy3jvQ> [dostęp: 3.07.2024].

BIOGRAM

Katarzyna Babulewicz — absolwentka muzykologii i polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe dotyczą m.in.

BIOGRAPHICAL NOTE

Katarzyna Babulewicz — a graduate in musicology and Polish studies from the Jagiellonian University. Her research interests include music in European

muzyki w europejskim filmie animowanym, twórczości przeznaczonej dla dzieci, a także pedagogiki muzycznej. Publikowała m.in. na łamach „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”, „Aspektów Muzyki”, „Edukacji Muzycznej”, „Musicologici Olomucensii”, „Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”. W roku 2023 obroniła w Instytucie Muzykologii UJ interdyscyplinarną pracę doktorską poświęconą muzyce w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w ZSRR w latach 1933–1953, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Dziadek.

STRESZCZENIE

Dwa radzieckie filmy animowane dla dzieci z muzyką Dymitra Szostakowicza
Autorka artykułu omawia dwa filmy animowane dla dzieci, do których muzykę stworzył Dymitr Szostakowicz. Są to wyreżyserowane przez Michaiła Cechanowskiego: *Bajka o popie i o jego robotniku Baldzie* (Сказка о попе и работнике его Балде, 1933), utwór zachowany jedynie we fragmencie pt. *Bazar* i *Bajka o głupiej myszce* (Сказка о глупом мышонке, 1940). Oba filmy zostały zinterpretowane za pomocą tradycyjnej metody analizy muzyki filmowej, uwzględniającej szczegółowy opis warstwy fabularnej, obrazu i muzyki oraz sposób powiązania ze sobą tych warstw. Wzięto pod uwagę zagadnienia warsztatowe, stylistyczne i estetyczne. Całość rozważań uzupełnia tło historyczne prezentujące najważniejsze dane na temat twórców filmów oraz uwagi o warunkach społeczno-politycznych, w których filmy powstały.

animated film, works dedicated to children as well as teaching of music. Her articles have appeared in such periodicals as *Polski Rocznik Muzykologiczny*, *Aspekty Muzyki*, *Edukacja Muzyczna*, *Musicologici Olomucensii*, *Kwartalnik Kulturalny „Opcje”*. In 2023, at the Institute of Musicology, Jagiellonian University, she defended her interdisciplinary doctoral dissertation devoted to music in animated films for children produced in the USSR in 1933–1953, written under the guidance of Prof. Magdalena Dziadek.

ABSTRACT

Two Soviet Animated Films for Children with Music by Dmitri Shostakovich
The author of the article discusses two animated films for children, the music to which was created by Dmitri Shostakovich. These are animations directed by Mikhail Tsekhanovsky: *The Tale of the Priest and of His Workman Balda* (Сказка о попе и работнике его Балде, 1933), a work preserved only in a fragment entitled *Bazar* and *The Tale About a Stupid Mouse* (Сказка о глупом мышонке, 1940). Both films were interpreted based on the traditional method of analyzing film music, including a detailed description of the plot, image and music, as well as the way these layers are interconnected. Workshop, stylistic and aesthetic issues were taken into account. The entire considerations are complemented by a historical background presenting the most important data about the filmmakers and remarks about the socio-political conditions in which the films were made.

SŁOWA KLUCZOWE Dymitr Szostakowicz,
Michaił Cechanowski, radziecka anima-
cja dziecięca, muzyka filmowa w ZSRR

KEYWORDS Dmitri Shostakovich, Mikhail
Tsekhanovsky, Soviet children's anima-
tion, film music in the USSR

E-publicacja „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” 2024 (vol. 22) została dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
