

## *Muzyczne wizerunki miasta w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w wybranych krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1948–1983*

KATARZYNA BABULEWICZ

Instytut Muzykologii UJ · ✉ klababulewicz@gmail.com

Filmy animowane powstałe zarówno w ZSRR, jak i w innych krajach byłego bloku wschodniego reprezentują często wysoki poziom artystyczny, posiadają uniwersalne przesłanie oraz dotyczą szerokiego spektrum tematycznego<sup>1</sup>, a co za tym idzie ich akcja rozgrywa się w różnorodnej scenerii, której towarzyszy odpowiednio dobrana muzyka. Przyjrzyjmy się, jaki status na ścieżkach dźwiękowych tych filmów posiada miasto.

Jak konstatuje Mark Shiel

od końca XIX wieku losy kina i miasta były ze sobą nierozzerwalnie związane na wielu rozmaitych poziomach. Tematycznie film już u swego zarania stale przejawiał fascynację reprezentacją charakterystycznych dla miasta obszarów, stylów życia i odmian ludzkiej kondycji — od Paryża 1895 roku braci Lumière po Hong Kong Johna Woo w 1995 roku. Pod względem formalnym film od dawna posiada zaś uderzającą i osobliwą zdolność do chwytania i wyrażania przestrzennego bogactwa, zróżnicowania oraz dynamiki społecznej miasta za pomocą *mise-en-scène*, oświetlenia, środków wizualnych i montażu<sup>2</sup>.

- 
- 1 Zob. „Animacja”, w: Jelena Bauman, Rostisław Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 17–18; zob. też: Ůlo Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review” 2016 t. 4, s. 16–37.
  - 2 Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, w: *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 560–561.

Ta charakterystyka jest w pełni przydatna do refleksji nad filmem animowanym, chociaż, rzecz jasna, wybór perspektyw musi tu być skromniejszy, zwłaszcza jeśli chodzi o montaż i oświetlenie. W zamian jednak możemy mówić o nadzwyczajnym uprzywilejowaniu muzyki w filmach, których akcja dzieje się w mieście. Niejednokrotnie to właśnie muzyka staje się głównym środkiem przekazu ideologicznego przesłania, jakie kryje się w haśle „miasto”. Wynika to z faktu, iż twórcy bazują na utrwalonym w świadomości odbiorców, nawet tych młodych, podziale na muzykę miejską (klasyczną i popularną) i wiejską (ludową).

Omówienie poszczególnych przykładów filmowych warto poprzedzić dygresją historyczno-polityczną, która pozwoli zarysować kontekst ideologiczny i cele stawiane przed twórcami animacji po wschodniej stronie żelaznej kurtyny. W Związku Radzieckim w połowie lat dwudziestych kultura podporządkowana została nadzorowi partyjnemu, co oznaczało oficjalne przypisanie jej funkcji propagandowej. Jak podaje Mirosław Cieślík,

[w] okresie stalinowskim decydującą rolę dla wartościowania kultury miało przede wszystkim kryterium klasowe i ideologiczne. Temu samemu kryterium podlegały inne dziedziny życia, nie wyłączając polityki zagranicznej, która sama w sobie nie wpływała znacząco na politykę kulturalną. Pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęło to ulegać zmianie, zaś już w następnej dekadzie polityka zagraniczna stała się jednym z głównych czynników decydujących nie tylko o wymianie i współpracy kulturalnej z innymi państwami, ale także ingerowała w politykę kulturalną realizowaną w samym Związku Radzieckim<sup>3</sup>.

Sytuacja ta znajdowała odzwierciedlenie w produkcji filmowej zarówno Kraju Rad, jak i innych państw socjalistycznych, zwłaszcza tej, która powstała w okresie obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego. Włodzimierz Sokorski, jeden z jej głównych polskich propagatorów, tak scharakteryzował naczelne tendencje radzieckiej produkcji filmowej lat 50.:

[f]ilm radziecki już w zaraniu swojego powstania zdecydowanie przekroczył granice mieszczańskiej problematyki, chorobliwego psychologizowania oraz impresjonistycznych dreszczyków łatwej sensacji, sięgając do wielkiej problematyki

3 Mirosław Cieślík, *Wpływ nowego myślenia w polityce zagranicznej Związku Radzieckiego na politykę kulturalną*, Warszawa 1990, s. 4-5.

powstawania świadomości ludzkiej, ruchów rewolucyjnych i początków państwa radzieckiego<sup>4</sup>.

Bardzo podobnie ujęli to obserwatorzy radzieccy, cytując przy tym towarzysza Stalina:

[f]ilmy radzieckie wyróżniają się wśród innych swoją partyjnością, realizmem i ludowością [...]. O partyjności radzieckiej kinematografii wspaniale powiedział towarzysz Stalin: „Film w rękach władzy radzieckiej stanowi potężny, nieoceniony oręż, gdyż posiada wyjątkowe możliwości ideologicznego wpływu na masy. Film pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać masy pracujące w duchu socjalizmu, organizować je do walki o socjalizm, podnosić ich poziom kulturalny i polityczną zdolność bojową”<sup>5</sup>.

W przypadku produkcji adresowanych do najmłodszych pod uwagę brana była —oczywiście— funkcja wychowawcza. Twórcy animacji dążyli zatem do wyrażenia takich idei, jak humanizm, poczucie internacjonalistycznego obowiązku, miłość do pracy i człowieka pracy, kolektywizm, świadomość swojej odpowiedzialności oraz patriotyczna duma z ojczyzny<sup>6</sup>. Jak podaje Kira Paramonowa, wiele z radzieckich filmów dla dzieci odegrało ważną rolę w wychowaniu młodego pokolenia w duchu ideałów komunistycznych i patriotyzmu, wpoilo dzieciom poczucie internacjonalizmu i autentycznej miłości do wszystkich ludzi pracy na Ziemi<sup>7</sup>. Myśl tej autorki, sformułowana w epoce rozkwitu radzieckiego komunizmu, powinna jednak zostać zweryfikowana. Wyprodukowane w ZSRR i innych krajach byłego bloku wschodniego filmy animowane przeznaczone dla dzieci

4 Włodzimierz Sokorski, *Trzydziestolecie filmu radzieckiego*, w: *Film radziecki*, red. Jan Guranowski, Warszawa 1951, s. 9.

5 Wsiewołod Pudowkin, H. Smirnowa, *Drogi rozwoju radzieckich filmów fabularnych*, w: *Film radziecki*, op. cit., s. 13.

6 Anna Kadykała, *Bajki animowane dla dzieci*, w: *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 498.

7 Кира Константиновна Парамонова [Kira Konstantinowna Paramonowa], *Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции* [*Film dla detej, jego specyfika i wospiatelnyje funkcji*] Moskwa 1975, s. 6, dostępne online: <http://docplayer.ru/29964838-Film-dlya-detey-ego-specifika-i-wospitatelnye-funkcii-kafedra-kinodramaturgii-k-paramonova-utverzhdeno-v-kachestve-uchebnogo-posobiya.html> [dostęp: 28.05.2018]. Wszystkie tłumaczenia z jęz. rosyjskiego — K.B., o ile nie zaznaczono inaczej.

w rzeczywistości — jak dowiodła Brigit Beumers — skupiają się głównie na przesłaniu uniwersalnym<sup>8</sup>. Można dodać, iż wykazują przy tym bądź nieznaczne nacechowanie propagandowe (zawarte np. w detalach wizualnych), bądź nie wykazują go wcale. Przez twórców radzieckich, a także realizatorów pracujących w innych krajach środkowoeuropejskich, film dziecięcy był traktowany przede wszystkim jako klasyczny gatunek dydaktyczny — taki, który „bawiąc, uczy”, lecz uczy nie tyle pożądaných zachowań politycznych, ile kardynalnych zasad postępowania opartych na tradycyjnych kryteriach moralnych. Istnienie tej tendencji potwierdza przedwojenna radziecka animacja, nastawiona przede wszystkim na adaptację klasycznych bajek.

Do filmów wyprodukowanych po II wojnie światowej śmielej wkracza ideologia. Jej rosnącą presję można powiązać z atmosferą zimnej wojny. Oddziałała ona na dziecięcą produkcję filmową w postaci przekazu na temat zagrożenia pokoju, konieczności budowania środków obrony kraju itp., czyli tematów związanych z propagandą pacyfistyczną i patriotyzmem<sup>9</sup>. Pojawiły się także wątki związane z krytyką społeczeństwa imperialistycznego — jego materializmu, komercyjności i technokracji. Twórcy filmowi zainteresowani krytyką społeczną sięgnęli tu nie raz po „futurystyczny” topos „miasto-masa-maszyna”, z którym powiązane zostały jednoznacznie kojarzące się negatywnie muzyczne symbole: hałas i głośna „amerykańska” muzyka (jazz, rock). Topos miasta został także wykorzystany we wręcz przeciwstawnej funkcji, służąc jako symbol skoku cywilizacyjnego dokonanego w komunizmie. Obraz wielkiego miasta (metropolii) miał w tym przypadku sugerować wielkość dokonań nowego państwa oraz sens przemian społecznych, jakie przyniósł komunizm, niwelując „zacofaną” mentalność wiejską i oswajając nowego, „zurbanizowanego” człowieka z technologicznymi i ekologicznymi dobrodziejstwami cywilizacji. W takich przypadkach eksponowane były: monumentalność

8 Zob. Birgit Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, w: *Russian Children's Literature and Culture*, red. Marina Balina, Larissa Rudova, London 2008, s. 154.

9 *Skazka o Malcziszce-Kibalciszce* (Сказка о Мальчише-Кибальчише, reż. A. Snieżko-Blocka, muz. M. Rauchwerger, 1958).

miasta, jego dynamika i rozmach, ale także to, że jest sympatyczne, przyjazne (tu warto zwrócić uwagę na rolę przywołań małych miejskich przestrzeni: mieszkania, szkoły, parku itd.). Ten właśnie przekaz wspierała muzyka — nieraz ta sama, która poprzednio służyła negatywnej charakterystyce, a więc muzyka rozrywkowa zachodniej proveniencji, powiązana z nowoczesnymi mediami, takimi jak gramofon i radio, a oprócz tego różnie ujmowana muzyka nowoczesna (np. awangardowa).

Obraz miasta jako symbolu cywilizacji odnajdziemy chociażby w kultowym serialu czechosłowackim *Krecik*. W odcinku *Krecik i samochód* (*Krtek a autíčko*, reż. Z. Miler, muz. W. Bukový, 1963) hałas panujący w metropolii jest na ścieżce dźwiękowej odwzorowany za pośrednictwem swoistego „motywu miasta” — dynamicznego, bohaterskiego tematu, leitmotywu odcinka, w którym pobrzmiwają nawiązania do sygnału klaksonu (będącego od czasów Gershwina najbardziej czytelną alegorią nowoczesnej miejskiej arterii). W tym przypadku muzyce cały czas towarzyszą miejskie efekty dźwiękowe, jest ona dobrze z nimi „stopiona”<sup>10</sup>. Także inne rozwiązania muzyczne zastosowane w tym filmie stanowią stylizację miejskiego pejzażu akustycznego. Gdy na przykład głównemu bohaterowi przemierzającemu na piechotę miasto udaje się w pewnym momencie dostać do wnętrza samochodu, włącza niechcący radio. Sytuacja ta staje się okazją do wykorzystania elementów nowoczesnej muzyki rozrywkowej, kojarzonej powszechnie z cywilizacją zachodnią: słyszymy odcinek w stylu *rock and rolla* z improwizacją saksofonową. Wyraz zachwytu nad nowoczesnymi rozwiązaniami technicznymi ubrany tu zostaje też w inną szatę dźwiękową, niezwiązaną ze stylizowaniem odgłosów miejskich: jeszcze zanim bohater uruchomi urządzenie, podziwia ekskluzywne wnętrze samochodu — czerwoną karoserię, automatyczne wycieraczki, łapie za finezyjną kierownicę — słyszymy wówczas marzycielski fragment muzyczny w stylu poematu symfonicznego.

---

10 Kontrastujący charakter ma muzyka, która towarzyszy widokowi samochodów stojących na parkingu: nie ma już ruchu, za to podkreślana jest (między innymi glissandami) atmosfera psot — nikt nie wie, że wokół ekskluzywnych aut kręci się intruz.

Podróż samochodem przez ulice metropolii odbywa się z kolei w filmie *Koncert Maszeńki* (*Машенькин концерт*, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewski, 1948). Tu miasto widziane jest nocą — zachwyca przestrzenią, wielością światel, kolorowymi neonami. Obrazowi temu towarzyszy inne oblicze miejskich odgłosów niż to opisane w poprzednim przykładzie — tym razem to nieprzetworzone dźwięki ruchu ulicznego, lecz muzyka dobiegająca z sali koncertowej. Pretekstem do jej umieszczenia na ścieżce dźwiękowej jest wspomnienie towarzyszące Maszy, która wraca właśnie z teatru z mamą. W wykonaniu dużej orkiestry słychać humorystyczny temat utrzymany w stylu ścieżek dźwiękowych z wczesnych filmów Disneya. Czym uzasadnione jest w tym przypadku sięgnięcie po komizm muzyczny? Prawdopodobnie twórcy pragnęli podkreślić, iż wieczorowi w radzieckim mieście towarzyszy „magiczna” atmosfera, która na ulice przenika prosto z sal koncertowych: popisowa, efektowna, acz przystępna i optymistyczna muzyka miesza się z feerią światel i zróżnicowaniem przestrzennym. To miasto fascynuje, zatem życie w nim musi być radosne i dalekie od jałowości.

Wesołe niespodzianki kryje też miasto przemierzane przez Bolka i Lolka. W odcinku *Prima Aprilis* (reż. E. Wątor, muz. W. Kazanecki, 1977) automat ze słodkościami śmieje się i nie wydaje towaru, a napotkany fotograf zamiast zdjęcia z polaroidu wręcza papierek z nazwą święta. Scenom tym towarzyszy utrzymany w dwudzielnym rytmie żartobliwy temat wykonywany przez syntezator, któremu akompaniuje gitara basowa. Za moment, gdy bohaterowie przemierzają park, nowinki techniczne ustąpią miejsca atrakcjom kulturalnym dostępnym w mieście, a to dlatego, iż ożyje magik z tęczowego afisza.

Muzyczny topos miasta w filmach animowanych to także utwory reprezentujące autentyczny folklor miejski. Spotkamy je na przykład w radzieckim serialu o przygodach muzycznego Krokodyla Gieny<sup>11</sup>). Zawiera

11 Odc. 1. *Krokodyl Giena* (*Крокодил Гена*, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziwi, 1969); odc. 2, *Czeburaśka* (*Чебурашка*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainki, 1971); odc. 3, *Szapoklak* (*Шапокляк*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainki, 1974); odc. 4, *Czeburaśka idzie do szkoły* (*Чебурашка идет в школу*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainki, 1983).

on dozę (apolitycznego) krytycyzmu względem radzieckiej codzienności, piętnuje bowiem szereg zachowań dorosłych mieszkańców miasta: przyzwolenie na drobne kradzieże, opieszałość w pracy, brak dbałości o ekologię<sup>12</sup>, przede wszystkim jednak niesie uniwersalne przesłanie humanistyczne — mówi m.in. o samotności i o przyjaźni. Może właśnie dlatego duży udział w ścieżce dźwiękowej mają kompozycje nieco nostalgiczne, skłaniające do zadumy. Najbardziej znany fragment muzyczny tego serialu to piosenka w typie rosyjskiego romansu, wykonywana osobiście przez Krokodyla akompaniującego sobie samemu na harmonii. Jej treścią jest opis nostalgicznego nastroju dnia jego urodzin (*День рождения* — „Dzień urodzin”, skądinąd ukazanie tego święta z pewną rzewnością stanowi znamienny wyjątek, biorąc pod uwagę utwory adresowane do dzieci). Związek ze scenariem miejską podkreślony zostaje w tej piosence podwójnie: za pośrednictwem stylistyki muzycznej nawiązującej do repertuaru miejskich kapel, a także w warstwie tekstowej:

Niech biegą bezzradnie  
Przechodnie przez kałuże  
A woda — po asfalcie płynie niczym rzeka<sup>13</sup>  
I niejasne pozostaje dla przechodniów  
W ten dzień niepogodny  
Czemu jestem tak wesoły  
Gram na harmonii na oczach przechodniów  
Niestety, dzień urodzin jest tylko raz do roku<sup>14</sup>.

12 Zob. A. Kadykało, *Bajki animowane dla dzieci*, op. cit., s. 506.

13 Piosenka poetycko (aczkolwiek) ujmująca spacer przez miasto w deszczu pojawiła się w radzieckiej kinematografii już wcześniej, jednakże nie w filmie animowanym, lecz w „kultowej” komedii *Chodząc po Moskwie* (*Я шагаю по Москве*, reż. Geоргий Danelija, muz. Andriej Pietrow, 1963).

14 Пусть бегут неуклюже / Пешеходы по лужам / А вода — по асфальту рекой / И неясно проходим / В этот день непогожий / Почему я веселый такой / А я играю на гармошке / У прохожих на виду / К сожаленью, день рожденья / Только раз в году.

Wrażliwy krokodyl jawi się więc nam dodatkowo jako *flaneur*, z zaciekawieniem obserwujący otoczenie, kontemplujący życie miasta.

Nieodłącznym komponentem dużego miasta są publiczne środki lokomocji — komunikacja miejska i dalekobieżna. W piątym odcinku serialu *Wilk i Zając* (1972) uciekający bohater wsiada do trolejbusu. Ten nowoczesny pojazd (o dziwo pusty) stopniowo rozwija prędkość, co na ścieżce dźwiękowej oddaje *accelerando*. Słychać zaś w tym czasie utwór odwołujący się do tradycji romansu rosyjskiego, mianowicie instrumentalną wersję *Дорогой длинною* (*Długa droga*) Borysa Fomina (1900–1948)<sup>15</sup>.

Bohaterowie filmów animowanych nieraz odbywają podróżę pociągami. *Szapoklak* (*Шапокляк*, reż. R. Kaczanow, 1973), czyli trzeci z filmów o przygodach Krokodyla Gieny i Czeburaszki, rozpoczyna się sceną na dworcu — odjechać ma pociąg relacji Moskwa–Jałta. W oddali widać wielkowiejską zabudowę, bohaterowie niosą wakacyjny sprzęt. Scenie na peronie towarzyszy żartobliwa muzyka przynosząca skojarzenia z jednej strony z cyrkiem, z drugiej — z nowoczesnością, głównie za sprawą akompaniamentu gitary elektrycznej (za chwilę zresztą na peronie pojawią się zwolennicy podróży — beatnicy). Sama podróż pociągiem potraktowana jest jednak bardziej lirycznie: akompaniuje jej znana piosenka — motyw przewodni filmu, czyli *Błękitny wagon* (*Голубой вагон*). Molowy utwór Szainskiego nawiązuje do poetyki romansu rosyjskiego. Choć piosenka brzmi lirycznie i ma wydzźwięk nieco filozoficzny (przemieszczanie się wagonów jako metafora upływającego czasu<sup>16</sup>), jej przesłanie pozostaje optymistyczne: to, co najlepsze, jest jeszcze przed nami.

Bardziej dynamicznie wygląda wyjazd na odpoczynek tytułowego bohatera filmu *Wakacje Bonifacego* (*Каникулы Бонифация*, reż. F. Chitruk, muz. M. Wajnberg, 1965). Na peronie panuje zgiełk, ludzie się żegnają,

15 W tym przypadku trudno jednak orzec, czy intencją twórców było wywołanie skojarzeń z muzyką rodzimą z przeszłości, czy jednak z teraźniejszością — u końca lat 60. utwór ten stał się przebojem na Zachodzie, a to za sprawą anglojęzycznej wersji wykonywanej przez Mary Hopkin — *Those were the days*.

16 Np. Mknie niebieski wagon, koła kręcą się, / Pociąg na rozdrożu zmienia tor. / Szkoda, że niedługo skończy się ten dzień, / Przecież mógłby trwać przez cały rok! (Голубой вагон бежит -качается, / Скорый поезд набирает ход, / Ах, зачем же этот день кончается, / Лучше б он тянулся целый год).



biegają tragarze. Na ścieżce dźwiękowej poruszenie to oddane zostało wznoszącą, motoryczną progresją rozłożonych akordów, wykonywanych przez fortepian, których kulminacją jest sygnał lokomotywy odwzorowany przez instrumenty dęte blaszane. Samej podróży, obok licznych efektów dźwiękowych, towarzyszy temat ilustrujący odgłosy pociągu (wiodącą rolę pełnią tu instrumenty dęte).

Kolejny dworzec (a w zasadzie drugie wyobrażenie dworca moskiewskiego) obserwujemy w filmie *Wakacje w Prostokwaszynie* (*Каникулы в Простоквашино*, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1980). Jest nowoczesny, ma przeszklone elementy, po raz pierwszy też godzina wyświetlana jest przez zegar cyfrowy. Trudno orzec, czy właśnie ze względu na innowacyjny charakter otoczenia, czy też na podstęp knuty przez chłopca, pojawia się muzyka jazzująca: dominują delikatne uderzenia perkusji, słychać gitarę basową i tylko z rzadka rozbrzmiewają akordy fortepianu.

Wśród produkcji powstałych w nakreślonym w tytule zakresie czasowym odnaleźć można też filmy, w których pojawia się lotnisko, jak np. w czwartym odcinku przygód Krokodyla Gieny, czyli w filmie *Czeburaszka idzie do szkoły* (*Чебурашка идет в школу*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski, 1983). Twórcy przedstawili w nim lądowanie samolotu. Sam budynek lotniska wygląda dość nowocześnie — ma kształt trapezu o dłuższej górnej ścianie — na ścieżce dźwiękowej próżno jednak szukać hołdu na cześć rozwoju technicznego. Jak już nieraz bywało w przypadku tego filmu, panuje atmosfera raczej nostalgiczna. Wokaliza chóru mieszanego kontrpunktowana jest przez znajomy temat — urodzinową piosenkę Krokodyla.

Od dawien dawna nieodłącznym komponentem miast i miasteczek są jarmarki. Handlu pod gołym niebem nie może całkiem zabraknąć i w metropoliach, również takich jak ta, w której rozgrywają się gonitwy Wilka i Zająca. W odcinku piątym, *W mieście* (*В городе*, reż. W. Kotionoczkin, 1972), widzimy elegancki i dostatnio zaopatrzony w arbuzy stragan. Jak się okazuje, wśród owoców ukrył się Wilk. Scenie, w której widać ów towar z importu, towarzyszy muzyka zachodnia — tango *Szívverés* w wykonaniu orkiestry węgierskiego radia Magyar Rádió Tánczenekara.

Zagraniczne owoce łatwo dostępne są i w mieście Krokodyla Gieny. W filmie otwierającym serię stragan staje się miejscem bardzo istotnym

— to właśnie tam znaleziony zostaje Czeburaszka. Jak odkrywa zdumiony sprzedawca (*notabene* niezbyt uczciwy, co widać w momencie, gdy po odejściu klienta chowa do kieszeni niesprzedaną pomarańczę), wraz z fruktami zza morza przyplłynął przybysz o nieznanym wyglądzie — najbliżej mu chyba do misia. Śpi wśród owoców w skrzynce, która opatrzona jest nawet anglojęzycznym napisem *oranges*. W tym przypadku teren handlowy nie został na ścieżce dźwiękowej wyróżniony specjalnym opracowaniem muzycznym, zapewne dlatego, że głównym wydarzeniem jest tu pojawienie się nowego bohatera, nie zaś scena handlu. Akcji towarzyszy żartobliwy, przynoszący skojarzenie z atmosferą psot temat z charakterystycznym klarnetowym solo oraz *pizzicatem* smyczków. Motyw ten będzie towarzyszył dalszym wydarzeniom przedstawianym w odcinku.

Całkowicie inaczej wygląda scena targowa w filmie *Przygody Wasi Kurolesowa* (*Приключения Васи Куролесова*, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1981). Bohater odwiedza okazały jarmark w miejscowości Karmanow. Handel odbywa się na ogrodzonym terenie, którego historia sięga zapewne średniowiecza — widać mury obronne i baszty. Targ odwiedzają tłumy. Kupić można zarówno płody rolne, jak i żywy inwentarz. Obok mężczyźni w garniturach widzimy kobiety w chustach. Pierwiastek miejski miesza się zatem z wiejskim, a o tym, że prym już powoli zaczyna wieść pierwszy z nich, świadczy fakt, iż w oddali widać nowoczesne bloki. Jaka muzyka towarzyszy tej ciekawej i długiej scenie? Twórcy nie pokusili się o wykorzystanie jej interpretacyjnego (lub ilustracyjnego) potencjału, bowiem muzyki całkowicie brak. Słychać jedynie różnorodne naturalistyczne odgłosy: gwar tłumu, okrzyki handlarzy, dźwięki wydawane przez zwierzęta. Należy jednak zauważyć, że w całości filmu muzyka występuje rzadko — towarzyszy raczej nastrojowym widokom, np. takim, jak zachód słońca nad wiejskim domem, niż momentom akcji.

Miejskie przestrzenie w filmach animowanych to nie tylko obszary, które mają się wydać młodemu widzowi znajome — to również tło dla przekazywania treści dydaktycznych, jak choćby w odniesieniu do ruchu drogowego. Sytuację taką prześledzić można w filmie *Reksio dobroczyńca* (reż. L. Marszałek, muz. A. Markiewicz, 1970). Jest to jeden z pierwszych odcinków serialu, nie rozpoczyna się więc jeszcze słynną czołówką autorstwa

Zenona Kowalowskiego. Brak ujednoczonej oprawy początku filmu stał się tu okazją do wyeksponowania motywu, który w tym filmie pozostanie najważniejszy, czyli sygnalizatora świetlnego. Jego pierwszej prezentacji towarzyszy kilkusekundowy fragment o brzmieniu awangardowym: gdy zmieniają się światła, pewną grozę oddaje muzyka atonalna (która jednak prędko przechodzi we właściwy, durowy temat). Reksio wraz ze swym panem udaje się na przechadzkę po mieście. Gdy idą chodnikiem, mijają ich różnie ubrani przechodnie i rozmaite pojazdy — wśród nich samochód osobowy, ciężarówka i motor (wydają właściwe sobie dźwięki). Spacerowi towarzyszy żwawy temat, który ustępuje miejsca nowemu opracowaniu muzycznemu właśnie w momencie, gdy bohaterowie docierają do przejścia dla pieszych. Od teraz brzmi durowy, kantylenowy temat o szerokiej frazie, wykonywany przez skrzypce w wysokim rejestrze. Zmiana nastroju nastąpiła dlatego, iż przy przejściu stoi miły, niewidomy, starszy człowiek. Reksio i jego pan pomagają seniorowi bezpiecznie dostać się na drugą stronę jezdni.

Miasto w filmach animowanych wyprodukowanych w dobie komunizmu daje się poznać nie tylko z zewnątrz, tzn. jako otwarta przestrzeń, lecz również jako wnętrza — w tym również widziane od środka lokale mieszkalne. W serialu *Wilk i Zając*<sup>17</sup> (*Hy, погоди!*) utrwalone zostały liczne detale architektoniczne, w tym wnętrza radzieckich domów, dzięki czemu możemy zobaczyć, w jakich warunkach żyją bohaterowie. W wyposażonym w ciężkie drzwi bloku zamieszkałym przez Zająca jest winda. Przed wejściem do mieszkania, oraz wewnątrz, leżą szmaciane chodniki. Widać charakterystyczne wyposażenie: pomalowane w kwiaty ściany, nowoczesne szafki kuchenne i połyskliwe kafelki. Wszystko to ukazane zostaje w odcinku czternastym (*Дом юного техника*, reż. W. Kotionoczkin, 1984), w którym to w dodatku można przekonać się, jakiej muzyki słucha się w takim zacisznym lokum — gdy w drzwiach zjawia się Wilk z bukietem róż, słyhać utwór *Milion czerwonych róż* (*Миллион алых роз*) z repertuaru Ałły Pugaczowej.

17 Np. sielskiemu widokowi wsi — po części tradycyjnej, po części zrestrukturyzowanej — towarzyszy, skojarzony z naturą również w *Kreciku*, walczyk.

O tym, jak urządzano polskie mieszkania w dobie demokracji ludowej, przypomina z kolei choćby film *Reksio telewidz* (reż. E. Wątor, muz. Z. Kowalowski, 1972): widać charakterystyczny dla epoki PRL-u stół i krzesła, wersalkę i drewniany kwietnik (prawdopodobnie z paprocią). Zarejestrowane zostały również upodobania telewizyjne<sup>18</sup>: pan Reksia ogląda *Bolka i Lolka*, zatem ukazanie skromnego, acz schludnego wnętrza staje się okazją do zabiegów intertekstualnych — widokowi przytulnego „salonu” towarzyszy muzyka z drugiej „kultowej” produkcji Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej<sup>19</sup>, pokazane również zostają fragmenty filmu.

Mniej słoneczne jest mieszkanie Krokodyla Gieny: wnętrza są bure, lekko zagracone (choć niepozobawione magii), widać stos książek, szachownicę, wzorzystą ceramikę, w rogu pomieszczenia jest zlew. Mieszkanie zostaje wyraźnie ukazane w momencie, gdy bohater czuje się samotny — przestrzeń staje się więc symbolem jego smutku: słychać temat przewodni odcinka odtwarzany przez kojarzącą się z dzieciństwem i czułością pozytywkę. Dość wierne odwzorowanie wnętrza mieszkalnego (jak również ubioru jego mieszkańców) znajdujemy w filmie *Wakacje w Prostokwaszynie* (*Каникулы в Простоквашино*, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1980). Wystrój jest niezbyt szykowny, lecz jednocześnie staromodny, nawiązuje raczej do epoki przedrewolucyjnej niż do mody czasów demokracji ludowej. Jest to widoczne tym bardziej, że rozgrywającej się w „salonie” scenie „edukacyjnej”, podczas której główny bohater uczy ptaka czytać, towarzyszy właśnie „salonowa” muzyka — fortepianowy walczyk, który mógłby

18 Serial ten można traktować jako dokument z epoki — w warstwie wizualnej rejestruje różnego rodzaju detale. Utrwała również gust muzyczny obywateli późnego ZSRR — ścieżki dźwiękowe złożone niemal wyłącznie z cytatów tworzą swoistą kronikę muzyczną. Miasto prezentowane w serialu to prawdopodobnie Moskwa — tematem jednego z odcinków jest olimpiada z roku 1980. Dotychczasowi komentatorzy serialu różnie interpretowali jego przekaz: jako sentymentalny bądź ironiczny. W kontekście zawartych w nim obrazów miasta wersja o ironii raczej się nie potwierdza.

19 Telewizor, jako obiekt miejskiego pochodzenia, przedstawiony jest też w filmie *Krecik i telewizor* — tym razem negatywnie: urządzenie znajduje się w domu gospodarza. Rolnik ogląda reklamę środka kretobójczego. Sam Krecik natomiast nie ogląda telewizji, podejmuje jednak próby korzystania z urządzeń odtwarzających muzykę — są to jednak chwilowe fascynacje.

być wykonywany nie w bloku, lecz w inteligenckim domu przez młodą adeptkę pianistyki.

Bloki, jako ważny element krajobrazu demoludów, widać w filmach z różnych perspektyw. W obrazie *Troje z Prostokwaszyna* (*Трое из Простоквашино*, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1978) pokazano nawet klatkę schodową. Choć przez okno widać nowoczesne wieżowce, ujęciu towarzyszy muzyka odwołująca do rosyjskiego romansu (czołówka filmu). Właśnie do bloku przybywa antropomorficzny, nieznajomy kot, który zagaduje chłopca i, jak się okazuje, co nieco już o nim wie. To z kolei dalekie echo *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa.

Interesującym wyzwaniem dla twórców animacji dziecięcych pozostaje nie tylko miasto jako kompleks przestrzenny, w którym się mieszka, lecz również miasto — miejsce pracy. W związku z tym tematem pojawiają się takie wątki, jak wydajność produkcji, przekaz o solidarności klasy robotniczej, moralność człowieka socjalistycznego, kult człowieka pracy itd. Pieśnią pracy rozpoczyna się chociażby film *Fiedja Zajcew* (*Федя Зайцев*, reż. W. i Z. Brumberg, muz. W. Oranski, 1948). Wykonują ją trzej robotnicy malujący ściany przed uroczystością rozpoczęcia nowego roku szkolnego. Optymistycznie śpiewają o tym, iż w swe zajęcie wkładają serce, że wybierają kolory tak, by w szkole było pięknie, by dzieci pokochały miejsce, w którym zdobywają wiedzę, by znały matematykę, szanowały i kochały swój lud, by tworzyły, tęskniły i czytały Puszkina...

Jak się okazuje, właśnie remont i budowa pozostają dość częstym tematem bajek wyprodukowanych do roku 1991. W filmie *Reksio remontuje* (reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski, 1980) można zobaczyć, jaki wystrój mieszkania był w danym czasie najbardziej pożądanym i — podobnie jak w *Wakacjach w Prostokwaszynie* — jest to wystrój rodem z domu arystokratycznego. Tu przypomina wnętrze bogatej kamienicy. Oprawa muzyczna w tym momencie odwołuje do przeszłości — skrzypce prowadzą rzewną linię melodyczną, a akompaniuje im syntezator, który imituje klawesyn. Gdy bohater rozpoczyna remont, towarzyszenie muzyczne staje się dynamiczne, a wykorzystany syntezator brzmi żartobliwie. Elektroniczne dźwięki skojarzone zostały z terenem budowy również w *Wilku i Zającu*. W odcinku dziesiątym (reż. W. Kotionoczkin, 1976) jesteśmy świadkami

transformacji miejskiego krajobrazu: tradycyjna drewniana architektura jest niszczona na rzecz pozyskania placu pod budowę bloków. Widokowi nowoczesnych, dynamicznych maszyn towarzyszy przebój muzyki elektronicznej — utwór *Popcorn* w wykonaniu zespołu Elektrik Cokernut<sup>20</sup>.

O dobroczynnym działaniu pracy kolektywnej młody widz dowiadyuje się z filmu *Krokodyl Giena*. Bohaterowie konstruują domek „dla tych, którzy nie mają przyjaciół”. Na koniec Czeburaszka wygłasza słynną mowę: „Budowaliśmy, budowaliśmy i w końcu wybudowaliśmy”. Giena proponuje, że w takim razie teraz stworzą listę wszystkich tych, którzy poszukują towarzystwa, jednak zebrani odpowiadają, że to niepotrzebne, gdyż oni już się zaprzyjaźnili. Na budowie. Całej scenie towarzyszy nowe opracowanie muzyczne: jest wyjątkowo dynamiczne, prym wiodą radośnie brzmiące instrumenty dęte blaszane.

Kolejnym ciekawym zagadnieniem są służby miejskie odpowiedzialne za bezpieczeństwo. Milicjant pojawia się chociażby w *Czeburaszce* (przychodzi, by skontrolować, po co bohaterowie wzięli młot pneumatyczny; jest zadowolony z rezultatów ich pracy). Jego rola jest wyjątkowo ważna w filmie *Wujek Степа milicjant* (*Дядя Степа милиционер*, reż. I. Aksenczuk, muz. A. Loksziń, 1964). O ogromnym znaczeniu, a wręcz nadnaturalnych możliwościach tytułowego bohatera informuje już jego wzrost, kilkakrotnie przewyższający wzrost przeciętnego człowieka. Степа, w przeszłości żeglarz, teraz przemierza miasto powłóczystym krokiem i pełni funkcję jego Anioła Stróża: naprawia wszelkie usterki, broni pokrzywdzonych, opiekuje się starszymi i dziećmi. Ścieżka dźwiękowa tego filmu stylistycznie przypomina muzykę wczesnych filmów Disneya. Brzmi duża orkiestra symfoniczna. Dzielny milicjant otrzymuje własny, bohatersko brzmiący temat z motywem fanfarrowym.

W filmach z czasów komunizmu pojawiają się też przedstawiciele pionierów, czego przykład można odnaleźć w *Czeburaszce*. Akurat tu

---

20 Pewne wyobrażenie o tym, jaka muzyka towarzyszyła dobranockom, oraz innym programom emitowanym w telewizji, daje odcinek dziewiąty serialu *Wilk i Zając* (reż. W. Kotionoczkin, 1976): bohaterowie biegają po studiu telewizyjnym, co staje się okazją do prezentacji fragmentów znanej ówczesnym telewidzom ZSRR oprawy muzycznej.

zostają oni ukazani w konwencji lekko satyrycznej. I nie tylko pionierzy, lecz również wierzący w nich ślepo i nad wyraz skromni Giena i Czeburaszka. Czym trudnią się w tym filmie pionierzy? Budują domki dla ptaków, sadzą drzewa, zbierają złom (są zatem proekologiczni). Skojarzony z nimi został specjalny temat — jest to oczywiście marsz — lekki, radosny i klarowny harmonicznie (najbardziej wpada w ucho pierwszy motyw, opadający tetrachord gamy durowej).

Z obrazami miejskich ulic, wieżowców, portów czy terenów przemysłowych kontrastują filmy, które umieszczają bohaterów w zacisznych miejskich enklawach, takich jak park, zoo, plac zabaw, sklepik, mieszkanie czy sala szkolna. Twórcy filmów animowanych wykazali upodobanie, a jednocześnie dużą pomysłowość, jeśli chodzi o prezentowanie telewizjom ogrodów zoologicznych. W filmie *Krecik w zoo* (*Krtek w zoo*, reż. Z. Miler, muz. M. Vacek, 1969) tytułowy bohater otrzymał groteskowy temat towarzyszący jego psotom (powtarza się on i w innych odcinkach serialu umuzycznionych przez M. Vacka), co jednak istotniejsze — wizyta w zoo staje się okazją do prezentacji różnorodnych stylizacji muzycznych, które przypominają, skąd pochodzą poszczególni mieszkańcy ogrodu (np. żółw opisany zostaje skalą pentatoniczną, a lew — słonecznymi dźwiękami gitary hawajskiej). Ponadto, gdy pojawiają się struś i jego małe, kompozytor nawiązuje prawdopodobnie do *Tańca piskląt w skorupkach z Obrazków z wystawy* M. Musorgskiego.

Muzycznie scharakteryzowani zostają też mieszkańcy zoo, które odwiedza główny bohater filmu *Reksio wychowawca* (reż. L. Marszałek, muz. B. Pasternak, 1969). Tym razem posłużono się jednak odmienną koncepcją. Kluczem do odczytania intencji kompozytorskich jest nie pochodzenie zwierząt, lecz ich charakter i wydawane przez nie odgłosy, naśladowane za pomocą muzyki ilustracyjnej. Podobnie jak we wspomnianym wcześniej odcinku *Krecika*, rozwój wypadków dotyczy lwa. W filmie czechosłowackim króla zwierząt bolał ząb, tu zaś sprawa jest dalece poważniejsza: umiera lwica, a tym samym osieroca lwiątko. Staje się to okazją do prezentacji muzyki żałobnej. Całkiem inną, nie rozrywkową, lecz zawodową motywację ma ukazanie zoo w *Krokodylu Gienie*. Słyszymy słowa narratora: „W mieście żył krokodyl o imieniu Giena, a pracował on w zoo”. Słowa te

brzmia nieco ironicznie, bo gdy mowa, że „pracował”, znudzony Krokodyl siedzi z fajką nad sadzawką. Efekt komiczny potęguje oprawa muzyczna: słychać energiczny, pasujący do wojskowej parady marsz, w którym solo wykonuje trąbka. To nie koniec przykładów, bowiem przygodom rozgrywającym się w zoo poświęcony został nawet cały serial *Małpy* (*Обезьянки*, reż. L. Szwarzman, muz. A. Makarewicz, A. Kutikow, A. Zaicew, 1983–1997). Przeżywają one różne przygody, a w odcinku *Małpy w operze* korzystają nawet z oferty kulturalnej miasta. Co więcej, w odcinku tym para młoda robi sesję zdjęciową w zoo — słychać wówczas aranżację *Marsza weselnego* Mendelssohna.

Nieco rzadziej niż ogrody zoologiczne pojawiają się w filmach animowanych wnętrza sklepów. Ciekawy przykład takiej sytuacji odnajdziemy w filmie *Czeburaśka idzie do szkoły* (*Чебурашка идет в школу*, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainki, 1983). Bohaterowie w celu zakupu mundurka odwiedzają sklep „Młody uczeń”. W lokalu jest pusto, cały towar, czyli bure materiały, zajmuje zaledwie dwie półki. Dwa gotowe mundurki znajdują się za szkłem w gablocie, zupełnie jak w muzeum. Może właśnie dlatego widokowi wnętrza tego ponurego sklepu towarzyszy archaizująca muzyka (słyszymy wykonywaną na fortepianie fugę).

Miasto pojawia się w filmach animowanych również jako symbol kultury — poza wspomnianym już przywołaniem sali koncertowej w filmie *Koncert Maszeńki* sytuacja taka ma miejsce choćby w polskim „kultowym” serialu *Reksio*. W odcinku *Reksio przewodnik* (reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski, 1977) tytułowy bohater odwiedza psi skansen i muzeum. Kiedy wraz ze swym psim kolegą nieco zdumieni przyglądają się eksponatom, kompozytor posługuje się stylizacją muzyki dawnej — słychać utwór w stylu barokowym. Zgoła inaczej potraktowane zostały okoliczności wizyty w muzeum w 12. odcinku serialu *Wilk i Zając* (reż. W. Kotionoczkin, 1978). Tej sytuacji towarzyszy w głównej mierze muzyka skrajnie nowoczesna, elektroniczna (choć nie tylko — słychać też m.in. walc *Fale Dunaju* Iona Ivanoviciego, gdy Wilk ślizga się po podłodze niczym tyżwiarz figurowy).

W filmach dziecięcych odwołujących się do takich wartości jak natura, tradycja, „mała ojczyzna”, miasto bywa jednak, jak wspomniano we wstępie, symbolem negatywnym, znakiem „kosmopolitycznej metropolii”



wypierającej naturalne środowiska przyrodnicze i wiejskie. Sytuacja taka ma miejsce w opisywanej już trylogii rozpoczynającej się filmem *Troje z Prostokwaszyna* (*Трое из Простоквашино*, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1978). Opowiada ona o losach chłopca, który postawiony w sytuacji wyboru porzuca rodziców, ucieka z mieszkania w blokowisku i udaje się do tytułowej wsi, by zamieszkać wraz z ukochanymi zwierzętami. Oprawa muzyczna stylistycznie bliska jest filmom o Krokodylu Gienie — temat przewodni to typowa melancholijna melodia w stylu rosyjskiego romansu, a więc jeszcze jedno odwołanie do muzycznego folkloru miejskiego.

Motyw krytyki cywilizacji miejskiej podjęli też w swoich animacjach twórcy czechosłowaccy. Miasto w stadium budowy, czyli najazd buldożerów na dziewiczą łąkę, jest tematem jednego z odcinków *Krecika*<sup>21</sup>. W tym przypadku w obrębie ścieżki dźwiękowej świat natury symbolizowany jest przez urokliwy, kantylenowy walczyk, w którym partia solo wykonywana jest przez flet. Kontrastuje z nim „temat buldożera” — improwizacja jazzowa, w której główną rolę odgrywa fortepian, a złowrogi nastrój potęguje akompaniament gitary basowej. W odcinku *Krecik i muzyka* (*Krtek a muzika*, reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1974) spożytkowany został natomiast rekwizyt kojarzący się z kulturą miejską: Krecik instaluje w swym domu gramofon porzucony przez turystę — a wówczas słyszymy ragtime, jako typową muzykę miejską. Mieszkaniec lasu początkowo z przyjemnością słucha obcej sobie muzyki, jednak w ostatecznym rozrachunku utrata płyty z jazzującym nagraniem okazuje się niewielką szkodą. Zwierzęcy bohaterowie przeciwstawiają jej muzykę natury, która po raz kolejny, niczym w baletach Czajkowskiego, skojarzona zostaje z walcem. Najdobitniej zagrożenia związane z przekształcaniem terenów naturalnych w krajobraz miejski ukazane zostały jednak w filmie *Krecik w mieście* (*Krtek ve městě*,

---

21 Próżno szukać w tym serialu krytyki gwałtownego postępu cywilizacyjnego: kiedy burzone są ostatnie relikty architektury drewnianej, w oczach przyglądającego się całej scenie Zająca nie ma cienia smutku, przeciwnie — widać wręcz fascynację. O dawnych mieszkańcach ocalałego jeszcze domku ze zdobionymi okiennicami przypomina jedynie piosenka dobiegająca ze stojącego na parapecie gramofonu — tango *Czy pamiętasz nasze spotkania* (*Ты помнишь наши встречи*), wykonywane przed wojną przez Klaudię Szulżenko.

reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1982). Szczególnie przejmujący jest widok świętego lasu, któremu to widokowi towarzyszy muzyka o charakterze żałobnym przypominająca neobarokowe *Adagio*. Po wielu przygodach w metropolii bohaterowie odlatują z dachu wieżowca na skrzydłach łabędzia. Scenie tej akompaniuje walc, na początku tego samego odcinka skojarzony już z leśną polaną.

Autorka dotychczas omawiała przykłady funkcjonowania w dziecięcych animacjach tematyki związanej z miastem współczesnym. Drugi przypadek to miasto baśniowe. Nie brakuje takich miast, czy raczej grodów, w filmach radzieckich opartych na narodowych legendach, baśniach ludowych bądź klasyce rodzimej literatury<sup>22</sup>. W większości przypadków twórcy obrazu starają się oddać autentyczny wygląd miasta, widać zwykłe pałac, a obok niego — cerkiew. Eksponowany jest szczególnie widok kopuły wraz z krzyżem prawosławnym<sup>23</sup>, widok wnętrza cerkwi należy natomiast do rzadkości. Obecność religijnych symboli w filmach o tematyce baśniowej należy, jak się wydaje, wiązać ze wspomnianym dążeniem do autentyzmu. W przypadku obrazu baśniowego symbole religijne być może nie musiały pojawiać się wbrew cenzurze, gdyż, wraz z innymi dawnymi budowlami, sprzętami i strojami, symbolizowały przestrzeń mityczną i czasy dawno minione, o ile nie baśniowe właśnie. Może dlatego, mimo akcentów w warstwie wizualnej, kompozytorzy nie zdecydowali się na wplatanie w swe partytury nawiązań do muzyki liturgicznej czy religijnej, wybierając raczej stylizacje romantyczne.

Nie wszystkie miasta pojawiające się w filmach animowanych to miejsca niezidentyfikowane. Niekiedy (choć z pewnością rzadziej) akcja dzieje się w przestrzeni skonkretyzowanej (i oczywiście nieprzypadkowej). Casus ten dotyczy choćby filmu *Smok-Expedition* (reż. Wł. Nehrebecki, muz. T. Kocyba, 1969) otwierającego słynny polski serial *Porwanie Baltazara Gąbki*, którego każdy odcinek zaczyna się widokiem krakowskich symboli — Rynku Głównego i Wawelu, a na ścieżce dźwiękowej pojawia się

<sup>22</sup> Zob. np. *Krecik i lizak* (*Krtek a lízátko*, reż. Z. Miler, 1970), *Karnawał Krecika* (*Krtek a karneval*, reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1975).

<sup>23</sup> Zob. *Krecik i buldożer* (*Krtek a bulldozer*), reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1975.

cytat krakowskiego hejnału. I to nie jedyna muzyczna identyfikacja regionu — zaraz po hejnale rozbrzmiewa żartobliwy krakowiak autorstwa Tadeusza Kocyby. Twórcy posłużyli się zatem obrazem konkretnego miasta jako symbolem historycznym odwołującym się do świadomości narodowej młodego widza. Na marginesie warto dodać, że autorzy obrazu do *Porrwania Baltazara Gąbki* uniknęli przedstawiania krakowskich wież kościelnych wraz z krzyżami, rysując je z profilu lub przekształcając w rozmaite iglice. Podobnie postąpili twórcy czeskosłowackiego serialu o rozbójniku Rumcajsie (*O loupežníku Rumcajsovi*, reż. J. Glozarová, muz. M. Zeman, 1967–1974), który również rozgrywa się w konkretnie usytuowanym miejscu — lesie wokół miasteczka Jičín. Każdy odcinek rozpoczyna się właśnie od widoku miejskiego rynku, przy którym znajdują się ratusz i kamienice. Jest to widok z oddali, jakby z perspektywy mieszkających nieopodal rozbójników. Akcja serialu zasadniczo rozgrywa się na łonie natury, dlatego też otwierającej scenie „miejskiej” towarzyszy temat przywołujący atmosferę gór: opadająco-wznosząca, durowa linia melodyczna wykonywana przez eufonicznie brzmiące piszczałki.

Największa radziecka wytwórnia filmów animowanych, czyli moskiewski Sojuzmultfilm, wyreżyserowała wiele filmów opartych na motywach baśni azjatyckich. Odnaleźć można ekranizacje opowieści ludów Syberii, krajów będących niegdyś radzieckimi republikami, lecz również ekranizacje utworów pochodzących z Indii, Chin czy Japonii. Ten rodzaj filmów jest o tyle ciekawy, że dążność do odwzorowania autentycznego wyglądu wschodniego krajobrazu i architektury idzie tu w parze z podobną tendencją w zakresie oprawy muzycznej. Inaczej niż w filmach opartych na baśniach rosyjskich, których muzyka stanowi zazwyczaj nawiązanie do rosyjskiej klasyki — muzyki Piotra Czajkowskiego czy Mikołaja Rimskiego-Korsakowa — stosowana jest w nich stylizacja ludowej muzyki orientalnej, realizowana zresztą według stereotypowych wzorców utrwalonych w muzyce klasycznej i popularnej z początku XX wieku. Jak podaje Renata Skupin, typowe elementy konwencjonalnej stylizacji orientalnej w muzyce to: sekunda zwiększona (zwykle w konfiguracji z sekundą małą), opadająca skala eolska, opadający kierunek motywów o małym ambitusie (w obrębie kwarty, kwinty lub tercji wielkiej), figuracje melodyczne, bogata

ornamentyka (mordenty, biegniki, tryle), chromatyczna melizmatyka, imitowanie wymagowanych egzotycznych skal, ostinato harmoniczne, puiste kwinty, statyczność harmoniczna, powtarzalność formuł meliczno-rytmicznych, rytmy asymetryczne, polirytmia i polimetria<sup>24</sup>. *Żółty bocian* (Жёлтый аист, reż. L. Atamanow, muz. K. Chaczaturian, 1950) opowiada o wędrownym muzykancie przybywającym do miasta, którego mieszkańcy są ciemiężeni przez okrutnych i chciwych mandarynów. Widać między innymi nadmorski targ, miejską zabudowę, wnętrza domostw prostych ludzi, a także sale pałacowe. Obrazom chińskiego miasta towarzyszy standardowa stylizacja muzyki tego kraju — posłużono się skalą pentatoniczną, melodię oparto na powtórzeniach drobnych motywów, wyeksponowane są instrumenty perkusyjne, a instrumenty smyczkowe brzmią w wysokim rejestrze. Muzyka oddaje panującą w tym świecie hierarchię — hałaśliwe brzmienie orkiestry zarezerwowane jest dla wyższych sfer, a pracujący w polu rolnicy z daleka słyszą, że należy się pokłonić. Atmosfera pałacu wschodniego zaledwie przez moment oddawana jest natomiast dźwiękiem pozytywki — przez większość czasu to wyjątkowe miejsce akcji nie zostaje wyróżnione na ścieżce dźwiękowej<sup>25</sup>.

Z zaprezentowanego materiału wynika, że obraz miasta w animowanych filmach dziecięcych wyprodukowanych w wyznaczonym w tytule tego artykułu okresie w dużej mierze pokrywającym się z epoką komunizmu, jest bardzo różnorodny i służy wielu funkcjom. W niniejszym artykule zaproponowano typologię ujęć i funkcji, które wydają się warte wyróżnienia ze względu na sposób powiązania tematyki i przesłania filmu z muzyką. Cechą stałą przywołanych opracowań muzycznych jest to, iż ścieżka dźwiękowa została trafnie dobrana względem scenariuszy: raz jest to muzyka zawierająca efekty ilustracyjne, przekształcająca miejskie odgłosy, oddająca nastroj konkretnej przestrzeni (również za pomocą odniesień

24 Zob. np. *Szkarłatny kwiat* (Аленький цветочек, reż. L. Atamanow, muz. N. Budaszkin, 1952; na motywach bajki S. Aksakowa); *Bajka o złotym koguciku* (Сказка о золотом петушке, reż. A. Snieżko-Błocka, muz. W. Gewiksmann, 1967); *Łabędzie Nieprawdy* (Лебеди Неправды, reż. R. Dawydow, muz. W. Kriwcow, 1980).

25 Por. Ūlo Pikkov, *On the Topics...*, op. cit., s. 31.

intertekstualnych), innym razem — poprzez przywoływanie określonej stylistyki czy nawet konkretnego utworu — będąca ekspresją tożsamości narodowej bądź przynależności społecznej. Warta szczególnego podkreślenia jest siła perswazyjna tej muzyki, bowiem warstwa dźwiękowa budzi uczucia, wspomaga powstawanie pożądanых skojarzeń, sprawnie uzupełnia niewerbalny przekaz zawarty w obrazie. Mieści się też doskonale w kanonie muzyki dla dzieci, wzmacniając funkcje wychowawcze i rozrywkowe fabuły poprzez prostą i jednoznaczną symbolikę oraz formę.

#### FILMOGRAFIA

- Bolek i Lolek: Prima Aprilis* (reż. E. Wątor, muz. W. Kazanecki, 1977).  
*Czeburaszka* (Чебурашка, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainowski, 1971).  
*Czeburaszka idzie do szkoły* (Чебурашка идет в школу, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainowski, 1983).  
*Fiedja Zajcew* (Федя Зайцев, reż. W. i Z. Brumberg, muz. W. Oranski, 1948).  
*Koncert Maszeńki* (Машенькин концерт, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewski, 1948).  
*Krecik i buldożer* (Krtek a bulldozer), reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1975.  
*Krecik i muzyka* (Krtek a muzika, reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1974).  
*Krecik i samochód* (Krtek a autičko, reż. Z. Miler, muz. W. Bukový, 1963).  
*Krecik w mieście* (Krtek ve městě, reż. Z. Miler, muz. V. Petrov, 1982).  
*Krecik w zoo* (Krtek w zoo, reż. Z. Miler, muz. M. Vacek, 1969).  
*Krokodyl Giena* (Крокодил Гена, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziwi, 1969).  
*Małru* (Обезьянки, reż. L. Szwarcman, muz. A. Makarewicz, A. Kutikow, A. Zaicew, 1983-1997).  
*Przygody Wasi Kurolesowa* (Приключения Васи Куролесова, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1981).  
*Reksio dobroczyńca* (reż. L. Marszałek, muz. A. Markiewicz, 1970).  
*Reksio telewizz* (reż. E. Wątor, muz. Z. Kowalowski, 1972).  
*Reksio przewodnik* (reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski, 1977).  
*Reksio remontuje* (reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski, 1980).  
*Reksio wychowawca* (reż. L. Marszałek, muz. B. Pasternak, 1969).  
*Rozbójnik Rumcajs* (O loupežniku Rumcajsovi, reż. J. Glozarová, muz. M. Zeman, 1967-1974).  
*Smok-Expedition* (reż. Wł. Nehrebecki, muz. T. Kocyba, 1969).  
*Szapokłak* (Шапокляк, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainowski, 1974).  
*Troje z Prostokwaszyna* (Трое из Простоквашино, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1978).  
*Wakacje Bonifacego* (Каникулы Бонифация, reż. F. Chitruk, muz. M. Wajnberg, 1965).  
*Wakacje w Prostokwaszynie* (Каникулы в Простоквашино, reż. W. Popow, muz. J. Kryłatow, 1980).

*Wilk i Zając* (Hy, погоду!, reż. W. Kotionoczkin, odc. 5 – 1972, odc. 9 – 1976, odc. 10 – 1976, odc. 12 – 1978, odc. 14 – 1984).

*Wujek Stepa milicjant* (Дядя Степа милиционер, reż. I. Aksenczuk, muz. A. Loksziń, 1964).

*Żółty bocian* (Жёлтый аист, reż. L. Atamanow, muz. K. Chaczaturian, 1950).

#### BIBLIOGRAFIA

Jelena Bauman, Rostisław Jurieniew, „Animacja”, w: *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 17–18.

Birgit Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, w: *Russian Children's Literature and Culture*, red. Marina Balina, Larissa Rudova, London 2008, s. 153–171.

Mirosław Cieślak, *Wpływ nowego myślenia w polityce zagranicznej Związku Radzieckiego na politykę kulturalną*, Warszawa 1990.

Anna Kadykało, *Bajki animowane dla dzieci*, w: eadem, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 498–523.

Кира Константиновна Парамонова [Kira Konstantinowna Paramonowa], *Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции* [Film dla dzieci, jego specyfika i wos-pitatelnyje funkcji], Moskwa 1975, s. 6, online: <http://docplayer.ru/29964838-Film-dlya-detey-ego-specifika-i-vospitatelnye-funkcii-kafedra-kinodramaturgii-k-paramonova-utverzhdeno-v-kachestve-uchebnogo-posobiya.html> [dostęp 28.05.2018].

Ülo Pikkov, *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*, Tallinn 2010.

Ülo Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review” 2016 t. 4, s. 16–37.

Wsiewołod Pudowkin, H. Smirnowa, *Drogi rozwoju radzieckich filmów fabularnych*, w: *Film radziecki*, red. Jan Guranowski, Warszawa 1951.

Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, w: *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 560–584.

Renata Skupin, *Egzotyzm i postacie egzotyki w muzyce, próba rewizji problemu*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010 t. 8, s. 113–124.

Włodzimierz Sokorski, *Trzydziestolecie filmu radzieckiego*, w: *Film radziecki*, red. Jan Guranowski, Warszawa 1951.

#### STRESZCZENIE

*Muzyczne wizerunki miasta w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w wybranych krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1948–1983*

W artykule dokonane zostało rozpoznanie form obecności toposu miasta

#### ABSTRACT

*Musical images of the city in animated films for children made in selected countries of Central Europe in 1948–1983*

The author aims to identify forms of the city topos present in animated films for children produced in the USSR, Poland,

w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w ZSRR, Polsce i Czechosłowacji w przedziale czasowym 1948–1983, który wyznaczają daty produkcji pierwszego i ostatniego chronologicznie spośród omawianych filmów. Twórcy filmowi aktywni w tym czasie nadawali miastu różnorodny status: niekiedy posługiwali się obrazem konkretnego miasta jako symbolem historycznym odwołującym się do świadomości narodowej młodego widza, jednak przede wszystkim stawał się on środkiem przekazu treści ideologicznych czy symbolicznych. W szeregu filmów owa sceneria jest traktowana jako symbol komunistycznego skoku cywilizacyjnego. Z tego powodu eksponowane są: wielkość miasta, jego dynamika, ruch, rozmach i nowoczesność. Z obrazami ruchliwych miejskich ulic kontrastują te filmy, w których umieszcza się bohaterów — zgodnie z konwencją bajki dla dzieci — w zacisznych miejskich enklawach. W filmach dziecięcych powstałych za żelazną kurtyną miasto bywa również symbolem negatywnym — znakiem „kosmopolitycznej metropolii” wypierającej naturalne środowiska przyrodnicze i wiejskie. We wszystkich przypadkach kompozytorzy muzyki do przebadanych filmów wiernie podążali za intencjami autorów tekstu i obrazu, wykorzystując idiomatykę muzyczną pasującą do miejskiej scenerii. Jednym z głównych sposobów muzycznej charakterystyki miasta było wykorzystanie elementów nowoczesnej muzyki rozrywkowej (w tym różnych odmian rocka) oraz jazzu — gatunków powszechnie kojarzonych z zachodnią cywilizacją. Muzyczne „motywy miasta” to także przetworzone odgłosy maszyn, ruchu ulicznego, oraz

and Czechoslovakia in the communist era (time interval 1948–1982 is determined by the dates of production of the first and last chronologically from among the discussed films). Filmmakers active until 1991 gave the city a varied status: sometimes they used the image of a particular city as a historical symbol referring to the national consciousness of the young viewer, but, above all, they introduced the urban scenery as a medium for presenting ideological or symbolic content. In a number of films, this scenery is treated as a symbol of civilisational progress under communism. This is the reason why the city’s size, dynamics, movement, panache, and modernity are highlighted. Views of busy city streets are contrasted with those films that place their protagonists—in accordance with the convention of fairy tales for children—in quiet urban enclaves. In children’s films created behind the Iron Curtain, the city is also sometimes a negative symbol—a sign of the “cosmopolitan metropolis” displacing natural and rural environments. In all analyzed cases the composers of the film music faithfully followed the intentions of the authors of the script and the images, using a musical idiom that suited the urban scenery. One of the main methods of the musical characterization of the city was the use of elements of modern entertainment music (including different kinds of rock) and jazz—genres commonly associated with Western civilisation. The musical “city motifs” also feature processed sounds of machines, street traffic as well as—what is particularly interesting—fragments of urban music coming from a street,

— co szczególnie interesujące — fragmenty muzyki miejskiej dobiegającej z ulicy, cyrku, kawiarni czy sali koncertowej, w tym utwory reprezentujące autentyczny folklor miejski.

**SŁOWA KLUCZOWE:** muzyczne wizerunki miasta, miasto w filmach animowanych, muzyka w filmach animowanych wyprodukowanych w czasach komunizmu

a circus, a café or a concert hall, including pieces representing authentic urban folklore.

**KEYWORDS:** musical images of the city, the city in animated films, music in animated films produced in communist times