

KATARZYNA BABULEWICZ

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ HISTORYCZNY  
Instytut Muzykologii  
E-MAIL: KLBABULEWICZ@GMAIL.COM

---

## Muzyczne motywy orientalne w radzieckim i rosyjskim filmie animowanym dla dzieci

### STRESZCZENIE

Wśród licznych filmów animowanych zrealizowanych w ZSRR odnaleźć można produkcje nawiązujące do kultury Chin, Mongolii, Japonii, Korei, Indii oraz pozaeuropejskich republik radzieckich. Filmy te przybliżyły młodym widzom egzotykę Wschodu za pośrednictwem scenariuszy opartych na motywach baśni i podań z odległych stron oraz – nieraz bardzo drobiazgowych – reprezentacji wizualnych. W kwestii ścieżek dźwiękowych dominowało posługiwanie się konwencjonalną stylizacją orientalną, czyli tak zwanymi orientalizmami muzycznymi. Wyjątkowo pojawiały się też rozwiązania awangardowe (jak w przypadku serialu *Maugli* z muzyką Sofii Gubajduliny). W niniejszym artykule przykłady filmowe omówione zostały zatem przez pryzmat powiązań z repertuarem muzyki klasycznej, nie zaś z perspektywy etnomuzykologicznej. Stereotypowość odwołań do modeli, które już przed wojną można było uznać za obiegowe, zaskakuje, gdy za obiekt porównania przyjmiemy niezwykle twórczy stosunek, jaki radzieccy i rosyjscy kompozytorzy muzyki do filmów animowanych przejawiali względem rodzimego folkloru. Na przestrzeni lat zmianie ulegały natomiast idiomy muzyczne, z którymi zestawiano w poszczególnych filmach konwencjonalne orientalizmy – od radzieckiej muzyki estradowej i piosenki dziecięcej po muzykę popularną.

### SŁOWA KLUCZOWE

animacja radziecka, muzyka w filmie animowanym, orientalizm muzyczny, Orient w filmach animowanych

Pokoleniu wczesnych lat dziewięćdziesiątych zagadnienie wątków orientalnych w filmach animowanych jest raczej znane – a to za sprawą hitów kinowych takich jak *Złodziej z Bagdadu* (1993, reż. R. Williams) czy superprodukcji Disneya<sup>1</sup> – *Aladyn* (1992, reż. J. Musker, R. Clements)<sup>2</sup> i *Mulan* (1998, reż. T. Bancroft, B. Cook). W pamięć widzów na długie lata zapadały nie tylko burzliwe historie, nie tylko odwołująca się do egzotyki warstwa wizualna, lecz również – muzyka<sup>3</sup>. Wbrew temu, co by się mogło wydawać, filmy animowane zapoznające dziecko z obcą mu kulturą/dawnymi cywilizacjami<sup>4</sup> to jednak nie odkrycie reżyserów amerykańskich i nie ostatniej dekady XX wieku, lecz o kilka dziesięcioleci wcześniejsze. W dodatku nie tylko Zachodu: Daleki Wschód pokazywany był też przez wytwórnie filmowe bliższych geograficznie, wschodnioeuropejskich sąsiadów.

Wśród bardzo licznych filmów, które wyprodukowane zostały zarówno w ZSRR, jak i w Europie Środkowo-Wschodniej do 1991 roku (rozpad ZSRR), poza utworami typowo propagandowymi czy też silnie naznaczonymi ideologicznie odnaleźć można szereg dzieł prezentujących bardzo wysoki poziom artystyczny oraz przekazujących uniwersalne wartości. W ciągu kilkudziesięciu lat, wraz ze zmianami na arenie politycznej, stylistyka filmów ewaluowała, zmieniały się też zainteresowania twórców, jeśli chodzi o wybór scenariuszy. Orient nie należał z pewnością do najczęstszych źródeł filmowych inspiracji (przeważały wśród nich utwory literatury dziecięcej, rodzime bajki ludowe oraz oryginalne scenariusze), dlatego prześledzenie nawiązań do kultury Wschodu wydaje się zadaniem tym bardziej interesującym. Obiektem naszej uwagi będą filmy animowane wyprodukowane w Związku Radzieckim. Dwa przykłady powstałe w pierwszych latach po rozpadzie ZSRR pojawią się jako uzupełnienie.

---

<sup>1</sup> Zob. K. Akita, R. Kenney, *A "Vexing Implication": Siamese Cats and Orientalist Mischief-Making*, [w:]: *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, ed. J. Cheu, Jefferson 2013, s. 50–66.

<sup>2</sup> Zob. N. Al-Tae, *Reel Bad Arabs, Really Bad Lyrics: Villainous Arabs in Disney's Alladin*, [w:]: idem, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, New York 2016, s. 253–282.

<sup>3</sup> A w szczególności rzecz jasna to, co najbardziej dla dziecka uchwytne, czyli piosenki – jak na przykład oparta na skali pentatonicznej *Zaszczyt nam przyniesie to* z filmu *Mulan*, opisująca wizytę bohaterki u swatki: „Weż ten sznur nefrytów, dumnie masz go nosić / I jeszcze świerszcza chcę ci dać; pomoże pewnie to ci? / Przodków swych wzywam, by swą mądrością pomagali mi / Ojciec mój ma ze mnie dumny być, nie chcę przecież zawieść go...”.

<sup>4</sup> W świat mitologii świetnie wprowadzał *Herkules* (1997, reż. R. Clements, J. Musker), *Pocahontas* (1995, reż. E. Goldberg, M. Gabriel) uwrażliwiała na los Indian, a *Anastazja* (1997, reż. G. Goldman, D. Bluth) pokazywała carską Rosję.

## Wschód – broń przed Zachodem, towar eksportowy czy...?

Badając zainteresowania radzieckich filmowców Orientem, warto wziąć pod uwagę specyfikę Rosji jako kraju rozciągającego się na obszarze dwóch kontynentów, który twórcy dziewiętnastowiecznego nurtu myśli rosyjskiej zwanego „eurazyjskim” albo „euroazjatyckim” (Nikołaj Trubecki, Aleksander Błok i inni) chcieli widzieć jako jedność wyraziście odrębną od zachodniej Europy<sup>5</sup>. W okresie istnienia ZSRR „eurazyjizm” stał się jednym z głównych wątków doktryny politycznej, doceniającej polityczny i kulturowy potencjał republik azjatyckich w aspekcie zewnętrznym – jako kontrpropozycji dla Zachodu (wedle słów Lenina: „przez Wschód damy sobie radę z Zachodem”<sup>6</sup>), jak również w aspekcie wewnętrznym, polegającym na budowaniu idei narodu sowieckiego jako „superwspólnoty etnicznej, powstałej w wyniku połączenia się i przemieszania wszystkich narodowości [zamieszkujących państwo radzieckie] oraz wchłonięcia przez nie ideologii komunistycznej”<sup>7</sup>. Film dziecięcy propagujący tego rodzaju wspólnotę poprzez włączanie wątków azjatyckich może być traktowany w tym kontekście jako ważne narzędzie wychowania do komunizmu, zaś w rzeczywistości postsowieckiej – jako przetrwanie wytworzonej w poprzednich dekadach tradycji. W niniejszym artykule wzięto pod uwagę nie tylko produkcje odwołujące się do kultury republik radzieckich, ale także filmy reprezentujące wspólnie z nimi „kompleks wyobraźni Dalekiego Wschodu”: Chiny, Mongolię, Japonię, Koreę i Indie.

Warto też wspomnieć, że zainteresowanie Wschodem miało w historii kultury rosyjskiej jeszcze inne uwarunkowania – bywało odpowiedzią artystów na zapotrzebowanie na egzotyzm zgłaszane przez publiczność zachodnią. „Egzotyczny” repertuar baletów Diagilewa miał zapewnić zespołowi powodzenie podczas występów na Zachodzie. Ten sam impuls można przypisać twórczości kompozytorów Potężnej Gromadki – potrafili oni sprawnie wyzyskać folklor azjatyckiej części Rosji do tworzenia muzycznych obrazów, które oczarowały słuchaczy Paryża, Londynu i miast niemieckich. W powojenny rozdział historii muzyki do dziecięcego filmu animowanego kompozytorzy radzieccy przystąpili z bagażem doświadczeń swoich poprzedników. Przejęli od nich wiodące modele stylizacji orientalnej, będące już w latach czterdziestych czy pięćdziesiątych XX wieku modelami konwencjonalnymi, wpisując je w realia wybranego przez siebie uniwersalnego stylu muzycznego (tradycyjnego bądź nowoczesnego), a więc nie odchodząc od dziewiętnastowiecznej idei „kolorytu lokalnego”, który polegał – jak przypomina Michał Bristiger – na zharmonizowaniu egzotycznego cytatu z komponentami uniwersalnego języka muzycznego (zwłaszcza z harmoniką).

<sup>5</sup> Zob. W. Zajączkowski, *Rosja i narody. Ósmy kontynent. Szkic dziejów Eurazji*, Warszawa 2009, s. 4.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Przywieczerski: *Emigracja rosyjska. Eurazjaci*. „Kurier Warszawski” R. CXVII, 1937, nr 63 z 4 III, s. 10–11 (wyd. wieczorne).

<sup>7</sup> W. Zajączkowski, op. cit., s. 219.

W tym momencie potrzebne nam jest wyliczenie typowych elementów konwencjonalnej stylizacji orientalnej w muzyce. Jak podaje Renata Skupin, są 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 wyimaginowanych egzotycznych skal, ostinato harmoniczne, puste kwinty, statyczność harmoniczna, powtarzalność formuł meliczno-rytmicznych, rytmy asymetryczne, polirytmia i polimetria<sup>8</sup>.

Renata Skupin rozróżnia egzotyzm orientalny, który ukazuje i eksponuje obcość Orientu, a także orientalizm nieegzotyczny, który Orient oswaja i w którym to, co pierwotnie egzotyczne, zostało już ukazane jako własne<sup>9</sup>.

Egzotyzm orientalistyczny zakłada „wydzielanie enklaw inności”, zatem wszystko, co go w dziele ewokuje, jest z niego wzięte lub ma za takie uchodzić, ukazane zostaje jako odmienne od tego, co własne (zachodnie), zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i pozamuzycznej. Intencją jest ukazanie Orientu jako miejsca tajemniczego, świata fascynującego, bo mało znanego, niezwykłego, baśniowego, fantastycznego, pełnego grozy czy idyllicznej radości, epatującego urokiem i czarem, bujną dekoracyjnością, „barbarzyńskim, a rozkosznym bogactwem”<sup>10</sup>.

Uczynmy małą dygresję, by prześledzić, jak wyglądało zainteresowanie kompozytorów europejskich wątkami orientalnymi na przestrzeni epok. Pierwsze przykłady zastosowania orientalizmów muzycznych zauważyć można już w dziełach późnego renesansu: we francuskich *ballets de cour* i weneckich intermediach niekiedy pojawiały się tańce „Azjatów”. Rozwój orientalizmu datuje się jednak na wiek XVII i XVIII, kiedy to akcja wielu oper lokowana była w Turcji, Persji, Indiach, Chinach, zazwyczaj w czasach dawnych bądź legendarnych. Niekiedy miało to związek z podbojami kolonialnymi. Jako pierwszą orientalną „operę-balet” wymienia się zwykle *Les Indes galantes* Jeana-Philippe’a Rameau z 1735 roku. Najczęściej przywoływanym przykładem „egzotycznej” opery powstałej przed XIX wiekiem jest jednak singspiel *Urowadzenie z seraju* Wolfganga A. Mozarta, w którym to styl tureckiej muzyki oddawać miały przede wszystkim instrumenty perkusyjne. W epoce romantyzmu swe opery w orientalnej scenerii lokował chociażby Giacomo Puccini – *Madama Butterfly* czy *Turandot*. Zainteresowanie tego typu nie było też obce twórcom polskim<sup>11</sup>. Owocem orientalnych fascynacji

<sup>8</sup> R. Skupin, *Egzotyzm i postacie egzotyki w muzyce, próba rewizji problemu*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, t. 8, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, s. 119.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 118–119.

<sup>11</sup> Co zastanawiające, Ralph P. Locke w haśle „Orientalism” w *Grove Music Online* stwierdza: „Rosjanie i Polacy wykazali wyjątkową fascynację relatywnie bliskimi sobie obszarami Bliskiego Wschodu, np. Azją Centralną (Borodin w *Stepach Azji Centralnej* i w *Księżcu Igorze*),

Karola Szymanowskiego były dzieła określane zwykle jako orientalnie-impresjonistyczne, a wśród nich: *Pieśni miłosne Hafiza*, *Pieśni księżniczki z baśni*, *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, *Cztery pieśni*, *Pieśni muezina szalonego* oraz opera *Król Roger*<sup>12</sup>.

### **Przyjaźń ze zwierzętami, chciwi władcy i wędrowni muzycy, czyli Orient w produkcjach Sojuzmultfilmu<sup>13</sup>**

Wróćmy do XX wieku i do filmów animowanych. Z przebadanych na użytek tego tekstu ścieżek dźwiękowych nie wynika, jakoby radzieccy twórcy chcieli kiedykolwiek spożytkowywać orientalny folklor *in crudo*. Muzykę w radzieckich filmach „orientalnych” rozpatrywać będziemy zatem nie pod kątem jej powiązań z autentycznością, czyli nie z perspektywy etnomuzykologicznej, lecz przez pryzmat powiązań z repertuarem muzyki klasycznej. Wiodącym wątkiem naszych rozważań będzie wspomniana wcześniej stereotypowość odwołań do „motywów wschodnich”. Trudno bowiem nie zauważyć, że sposób widzenia folkloru wschodniego w omówionych filmach wyraźnie nawiązuje do utartych modeli, które już przed wojną weszły w powszechny obieg nie tylko w muzyce poważnej, ale i popularnej. Jako przykład można wskazać utwór rozrywkowy z 1925 roku pt. *Shanghai. Chinesische Romanze* Horatia Nichollsa. Z powodzeniem mógłby on stać się tłem dla któregoś z poniżej omówionych filmów rysunkowych. Drugi problem, który wyłania się na podstawie wstępnego oglądu wybranych filmów, to skłonność autorów do wpisywania konwencjonalnych orientalizmów w jak najmniej do nich

---

Półwyspem Arabskim i Persją (*Szecherezada* Rimskiego-Korsakowa, *III Symfonia „Pieśń o nocy”* Szymanowskiego)”. R. P. Locke, “Orientalism”, [w:] *Grove Music Online. Oxford Music Online* [dostęp: 2.03.2017] [tłum. własne].

<sup>12</sup> Zob. ibidem.

<sup>13</sup> W niniejszym artykule pod uwagę brane są tylko produkcje inspirowane utworami pochodzącymi z krajów reprezentujących wyobrażenie Orientu, to znaczy filmy animowane oparte na motywach ludowych bajek indyjskich, chińskich etc., za cel zaś obiera się prześledzenie strategii kompozytorskich odnośnie do posługiwania się orientalizmami. Wart zbadania i osobnego omówienia wydaje się też inny wybór filmów, w którego skład wchodzi produkcje nie tyle inspirowane literackimi utworami „orientalnymi”, ile jedynie lokalnie „przemycające” wschodnie wątki (i muzykę) w ramach toczącej się w innych realiach opowieści. W tym przypadku warto zbadać, w jakim (audiowizualnym) kontekście pojawia się muzyka „orientalna”, jakie są przyczyny kompozytorskich decyzji i na jakie rozwiązania twórcy się decydują – czy mają one źródło np. w tradycji dziewiętnastowiecznej, czy wykorzystywane są nowoczesne środki muzyczne itd. Przykłady filmów, które mogłyby się znaleźć na takiej alternatywnej liście, to: *Maszenkin koncert*, 1948, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewski; *Bajka o rybaku i złotej rybce*, 1950, reż. M. Ciechanowski, muz. J. Lewitin; *Alenkij cwietczek*, 1952, reż. L. Atamanow, muz. N. Budaszkin; *Krecik i rakieta*, 1965, reż. Z. Miler, muz. W. Bukový; *Krecik w zoo*, 1969, reż. Z. Miler, muz. M. Vacek; serial *Wilki i zając* (odcinki z lat 1969–1986), reż. W. Kotionoczkin.

pasujące stylistyki, na przykład w stylistykę radzieckiej piosenki estradowej, piosenki dziecięcej czy styl „oratoryjnej” muzyki popularnej lat osiemdziesiątych. Sam rozmiar „dysonansu stylistycznego” nie jest tu kwestią najważniejszą. Istotne jest, że kompozytorzy sprawnie reagowali na historyczne zmiany ogólnego stylu muzyki filmowej, trwając równocześnie w kręgu stereotypowych wyobrażeń muzycznego Orientu. Jest to zdumiewające w kontekście prawdziwie twórczego stosunku radzieckich i rosyjskich autorów muzyki do filmów animowanych dla dzieci do folkloru rosyjskiego<sup>14</sup>.

Przejdźmy do przykładów filmowych. Film *Magiczny skarb* (*Волшебный клад*, reż. D. Babiczenko) z 1950 roku oparty został na motywach bajki buriacko-mongolskiej. Opowiada on o losach młodego mongolskiego pastucha Baira, który choć wiernie strzeże trzody swego pracodawcy, bogacza Galsana (prawdopodobnie Hindusa), nie otrzymuje należnej mu zapłaty. W międzyczasie ratuje życie czarodziejskiemu ptakowi, który został zaatakowany przez sępa. Cudowny ptak szczerze wynagradza jego dobry uczynek, ofiarowując ubogiemu bohaterowi czarodziejską skrzynię (*wolszebnij sunduk*), która z wielokrotnia wszystko, co się do niej włoży. Młodzieniec wie, jak najlepiej wykorzystać dar – pomaga biednym mieszkańcom gór (prawdopodobnie rosyjskiej Buriacji). Jak się łatwo domyślić, dawny konflikt jednak nie wygasa – o odmianie losów Baira dowiaduje się podstępny bogacz Galsan<sup>15</sup>... O tym, że bajka została sfilmowana, mógł zdecydować jej ideologiczny potencjał interpretacyjny: Galsan, bogaty i okrutny władca, zostaje unicestwiony. Za oprawę muzyczną filmu odpowiedzialny był Karen Chaczaturian (1920–2011), kompozytor ormiańskiego pochodzenia, bratanek słynnego Arama Chaczaturiana. Jego muzyka do tej produkcji, przeznaczona na dużą orkiestrę symfoniczną, zawiera zarówno fragmenty utrzymane w stylu uniwersalnym, jak i partie, które oddają specyficzną atmosferę miejsca akcji. Do pierwszych zaliczymy odcinki towarzyszące takim scenom, jak pojawienie się sępa – konwencjonalne ilustrowanie sytuacji zagrożenia, agresywnie brzmiące instrumenty dęte blaszane, eksponowanie półtonów, ostre akcenty, czy też walka z wężem – akcenty rytmiczne ściśle skorelowane z ruchem na ekranie (słynne zjawisko *Mickey mousingu*). Muzyczne orientalizmy (wprowadzone w wersji jak najbardziej stereotypowej) powiązane zostały natomiast z konkretnymi bohaterami: główny bohater, pastuch Bair, posiada muzyczny atrybut – flet (którego dźwięk sprawia, że przyjaźnią się z nim zwierzęta) – dlatego na ten instrument opracowany został jego temat,

<sup>14</sup> Zob. K. Babulewicz, *O traktorze pędzącym w rytm Kalinki. Folklor w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej powstałych w latach 1949–1984*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2016, t. 11, s. 61–80.

<sup>15</sup> Warstwa wizualna filmu, podobnie jak w innych wczesnych produkcjach radzieckich, budzi skojarzenia ze stylistyką filmów Disneya, warto jednak zwrócić też uwagę na obecność dość wiernego odwzorowywania rzeczywistości, przykładowo: Galsan swe skarby przechowuje w skrzyni, na której widnieje jeden z „ośmiu pomyślnych znaków” indyjskich, znak *śriwatsa*.

a zarazem motyw przewodni filmu. Melodyka tematu ma cechy wokalne, słycać też puste brzmienia. Pastoralną atmosferę panującą w górach, a zarazem pewne wrażenie egzotyki oddaje skala eolska. Kontrastuje z nią temat bogacza Galsana – złoczyńcę charakteryzuje ciężkie brzmienie fagotu i monotonna rytmika. Melodia jest uproszczona, recytatywna, porusza się w obrębie trytonu. Kolejna orientalna charakterystyka związana jest z ognistym ptakiem – została mu powierzona wokaliza wykonywana przez wysoki głos żeński, co uznać należy za próbę wyrażenia typowej dla Orientu zmysłowości<sup>16</sup>. Do linii głosu wprowadzono melizmaty, choć skromne. Charakterystyczną cechą muzyki omawianego filmu jest sprowadzenie orientalizmów do roli muzycznych symboli.

Kolejny przykład filmowy to *Żółty bocian* (*Желтый аист*, 1950, reż. L. Atamanow), również z muzyką Karena Chaczaturiana. Jest to ekranizacja bajki chińskiej. Ponownie kluczową rolę odgrywa konflikt pomiędzy mandarynem, czyli przedstawicielem burżuazji, a prostym ludem, reprezentowanym przez rolników i rzemieślników. Głównym bohaterem jest wędrowny muzykant Mi, który jako jedyny nie kłania się mandarynowi. Aby umilić życie ludziom pracy, maluje na ścianie żółtego bociana, który ożywa i od tej pory ma tańczyć dla prostego ludu. Bociana porywa mandaryn – oczywiście ptak ani śni występować przed okrutnym bogaczem, a ożywa dopiero, gdy dobiega go znajomy dźwięk fletu. Tym razem całą ścieżkę dźwiękową wypełnia standardowa stylizacja muzyki chińskiej – stosowana jest skala pentatoniczna, piszczałki, instrumenty perkusyjne, instrumenty smyczkowe brzmią w wysokim rejestrze. Charakterystycznym tematem opisany został mandaryn, którego zwykle noszą w lektyce: statyczna melodia z repetycjami dźwięku prowadzona jest przez piszczałki, słycać też ostrzegawcze trąbki, rytm kroku nadawany jest jednak przez fortepian<sup>17</sup> – gra on naprzemiennie dwa dźwięki w odległości kwarty czystej. W filmie pojawiają się też piosenki, wszystkie wykonywane przez bohaterów pozytywnych, wszystkie o ważkim przesłaniu (ponownie znaczenie głosu ludzkiego). W całej produkcji melodyka ludowego pochodzenia wciągnięta zostaje w europejską stylistykę estradową.

Rzecz ma się podobnie w filmie *Bracia Lju* (*Братья Лю*, reż. D. Babiczenko, muz. K. Korczmarjew) z 1953 roku, opartym również na motywach bajki chińskiej.

---

<sup>16</sup> Podejście do śpiewu stanowi także jedną z różnic w kanonie religijnym chrześcijan wschodnich i zachodnich. Uprzywilejowanie głosu ludzkiego względem instrumentów muzycznych w nurcie czerpiącym z tradycji bizantyjskiej związane jest z koncepcją śpiewu jako ziemskiego naśladowania śpiewu aniołów. Głos jest więc nie tylko ludzki – zawiera pierwiastek boski. Zob. I. Lazarevych, *Zachodnia i wschodnia tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego: aspekt estetyczny*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2016, nr 31 (4), s. 5–22, [online] <http://www.kolonaukowe.muzykologia.uj.edu.pl/documents/34990519/41496479/31.pdf/4d5b5c97-5c59-48f6-bbda-6024d1875d07> [dostęp: 5.03.2017].

<sup>17</sup> Jak za E. Kuźmą podaje R. Skupin: „komunikat egzotyczny musi być dwukodowy, przy czym podstawowy jest kod rodzimy” (R. Skupin, op. cit., s. 118). Może właśnie stąd wybór fortepianu, którego brzmienie zapewni skojarzenie z czymś dobrze znanym słuchaczowi?

Tym razem jest trzech głównych bohaterów – to bracia bliźniacy, z których każdy obdarzony został inną, nieprzeciętną umiejętnością. Powracają motywy znane z dwóch poprzednich filmów: rozmowa ze zwierzętami, okrutny mandaryn (tu również charakteryzowany przez instrument dęty blaszany). Zestaw środków muzycznych odpowiedzialnych za atmosferę orientalną jest podobny jak wcześniej (nieco wzbogacono instrumentarium, tu słychać też między innymi harfę). Co znamienne, najmniej „chińsko” brzmi sam finał – być może w przeciwnym razie nie zostałyby odebrany przez europejskiego widza jako wystarczająco triumfalny.

Kolejnym filmowym przykładem skorzystania ze stereotypowych wzorców stylizacji orientalnej jest *Dzielny Pak* (*Храбрый Пак*, 1953, reż. E. Rajkowski). Towarzyszy mu muzyka Mieczysława Wajnberga, kompozytora żydowskiego pochodzenia urodzonego w Warszawie. Film zainspirowany został bajką koreańską. Tym razem główny bohater wyrusza na drogę, której celem jest pokonanie smoka, prześladowającego jego rodzinną wieś. Wędrowce towarzyszy temat grany za pierwszym razem przez flet. Melodia ma charakter monotony, rytm jest bardzo prosty, stosowana jest ścisła diatonika. Druga część tematu bardzo przypomina pierwsze takty *Preludium do Popołudnia Fauna* Claude’a Debussy’ego. W pewnym momencie melodia przewodnia rozbrzmiewa na tle pejzażu wyposażonego w inny stereotypowy znak Dalekiego Wschodu – kwitnącą wiśnię. W filmie pojawiają się też orientalnie zabarwione, krótkie motywy rozpoznawcze (na przykład motyw starca-mędrca). Co ciekawe, te symbole są przypisane głównie do osób – nie ma ich smok, czarodziejski miecz ani żaden inny przedmiot. Wszystko wtopiono w idiom europejskiej symfoniki – obsada instrumentalna jest bogata, tempo muzycznej narracji żywe, nastroje są zmienne, duży udział mają efekty ilustracyjne.

*Złota antylopa* (*Золотая антилопа*, 1954, reż. L. Atamanow, muz. W. Jurowski) oparta została z kolei na motywach bajek indyjskich. Chłopiec sierota ratuje przed radżą i jego świętą antylopę, która potrafi krzesać kopytami złote monety – antylopa później ratuje uczynnego chłopca z rąk tego samego radży, zaś chciwemu władcy daje nauczkę. Trudno o prostszą fabułę – a mimo wszystko jest to pouczająca opowieść. Zapadają w pamięć krótkie, lecz treściwe kwestie, jak również imponująca warstwa wizualna, oddająca szczegóły zdobnictwa Orientu. Siergiej Asenin wyopowiadał się na temat tego filmu następująco:

[...] w *Złotej Antylopie* oddana została atmosfera indyjskiej bajki. Obrazy chłopca i antylopy nie są pozbawione bajecznego uroku, poetycko opowiada się o ich bezinteresownej przyjaźni. Radża przedstawiony został bardzo przekonująco dzięki temu, iż głosu użył mu pierwszorzędnny aktor, Ruben Simonow<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> С. В. Асенин, *Пути советской мультипликации*, [w:] С. В. Асенин, *Мир мультфильма: Идеи и образы мультипликации социалистических стран*, Москва 1986, s. 51–52 [tłum. własne].



Film doceniany był również za granicą: w 1955 roku został nagrodzony na VII Festiwalu Filmowym w Cannes, a w 1957 roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Belgradzie, by wymienić tylko przykładowe laury. Jeśli chodzi o kwestie muzyczne: już czołówka (wykonywana przez Orkiestrę Ministerstwa Kultury ZSRR) daje nam dobre wyobrażenie o oprawie muzycznej filmu – jak bywało i we wcześniejszych przypadkach, tu jednak dodatkowo pojawia się *leitmotiv* filmu, który podlegać będzie różnorodnym przekształceniom. Duża orkiestra symfoniczna wykonuje temat w stylu wczesnych produkcji Disneya, za sprawą eksponowania sekundy zwiększonej zabarwiony wschodnio. W dodatku skonstruowany on został na wzór uwertury. Tutaj nie ma mowy o naśladowaniu hałaśliwego brzmienia kapel janczarskich – temat brzmi marzycielsko. W którejś z jego odsłon antylopa opowiada chłopcu poetycko o tym, gdzie mieszka: „Mieszkam daleko, w dżungli, za starym miastem [...], gdzie szumi zielony bambus”. Skojarzenie z Orientem przynosi w tym temacie wysoki rejestr skrzypiec (podobnie jak u Szymanowskiego). Szczególnie przesycony „metafizyczną” atmosferą staje się ów motyw przewodni wtedy, gdy bohater rozpoznaje, że przybył właśnie w miejsce zamieszkania tajemniczej przyjaciółki: słychać żeńską wokalizę, do której dołączają momentami skrzypce w wysokim rejestrze. Zasadniczo na ścieżce dźwiękowej tego filmu dominuje muzyka ilustracyjna, jedynie zabarwiona orientalnie – głównie za sprawą nawiązań do „hałaśliwych” wyobrażeń na temat instrumentacji Orientu, czyli w praktyce przez uporczywe stosowanie instrumentów perkusyjnych i dętych blaszanych. Niekiedy obój i klarnet wykonują krótkie motywy solo – zdają się wówczas imitować instrument dęty *bansuri*. Pojawia się zjawisko *Mickey mousingu* (choćby w scenie pościgu za antylopą – słychać też wtedy standardowe, niekoniecznie „orientalne”, fanfarrowe motywy trąbki). Ciekawy przykład muzyki ilustracyjnej ma miejsce w jednym z początkowych epizodów filmu, gdy małpy, poruszając się wśród lian, rzucają w prześladowcę kokosami – przypomina ona fragment z żywiołowego baletu. I nie tylko to jest interesujące: fragment z jednej strony ma budowę przypominającą niezależną kompozycję (rządzi się prawami konstrukcyjnymi muzyki absolutnej, dzięki czemu pozostaje „czytelny” w oderwaniu od obrazu), a z drugiej strony szczegółowo ilustruje rozwój wypadków na ekranie (od żartów, przez przekomarzenie się, pierwsze oznaki gniewu, po konflikt i jego zażegnanie, ok. 6:00–7:50).

Szczególnie interesująca z naszej perspektywy pozostaje scena w pałacu radży – a to nie tylko ze względu na pięknie odwzorowane zdobnictwo i bogactwo wschodniej rezydencji, lecz także przez wzgląd na pojawiającą się muzykę diegetyczną. Dowiadujemy się, czego słucha możnowładca: widzimy zaklinacza węży, przed nim stoi kosz z wijącą się kobrą<sup>19</sup>, radża na tego typu sztukę wrażliwy jednak nie jest – macha ręką, mówiąc, że wszystko to widział już wiele razy. Muzyk wraz z pupilem

---

<sup>19</sup> Scena zaklinania węży humorystycznie ukazana została w kultowym radzieckim/rosyjskim serialu *Wilk i zając*. Zob. *Nu, pogodi*, odc. 11, *W cyrku*, 1977, reż. W. Kotionoczkin.

zostają wyproszeni (w tle tej sceny cały czas słycać muzykę orkiestrową, a dźwięk indyjskiego instrumentu naśladowany jest przez flet – jego linia melodyczna złożona jest z półtonów i sekundy zwiększonej, do tego prowadzony jest dialog ze smyczkami, pobrzmiwają arpeggia harfy). Widzowi przekazana zostaje też pośrednio pewna informacja na temat poglądów na działanie muzyki – chodzi o przykład posługiwania się przez służbę radży metodami muzykoterapeutycznymi: gdy władca mówi, że mu smutno, staje przed nim zespół muzyczny i rozpoczyna się koncert, który kontrastuje z zakończonym dopiero co występem zaklinacza. Pojawia się trzech muzyków (bęben, instrument dęty i smyczkowy) oraz trzy tancerki, które płynnymi ruchami wykonują zsynchronizowany układ. I taką sztukę gruboskóry radża ma jednak za nic.

Utwarem indyjskim zainspirowany został również *Szakał i wielbłąd* (*Шакаленок и Верблюд*, 1956, reż. W. Polkownikow, muz. K. Chaczaturian). Film opowiada o tym, co może spotkać kogoś, kto zdradzi swego przyjaciela. Tym razem czołówka brzmi jak muzyka symfoniczna rodem z żywiolowego tańca baletowego (duży udział w prowadzeniu melodii mają smyczki, niekiedy też flety i oboje, eksponowana jest sekunda zwiększona). Tu skojarzenie z muzyką baletową staje się tym bardziej uderzające, gdy nagle jako akompaniament zabaw krabów nad wodą pojawia się zmodyfikowany cytat *Tańca z Szablami* z baletu *Gajane* Arama Chaczaturiana. Jeszcze jedna kompozycja z tego filmu zapada w pamięć: jest to piosenka wykonywana z orkiestrowym towarzyszeniem przez Szakała. Ponownie pojawia się rytm energicznego tańca. W refrenie, kojarzącym się notabene z muzyką żydowską, zamiast słów bohater śpiewa „naj, naj, naj, naj...”. Co więcej, Szakał nie tylko śpiewa, ale też naśladuje figury tańca brzucha. Jest i nawiązanie do bardziej znajomej poetyki muzycznej – gdy w refrenie padają słowa „Kak charaszo!”, orientalizująca skala zostaje zastąpiona durową kadencją.

Znaczną modyfikację stylistyczną, jeśli chodzi o muzykę, przynosi film *Smok* (*Дракон*, 1961, reż. A. Sneżko-Blockaja, muz. W. Gewiksman). Z tytułowym antagonistą zwycięską walkę stacza tym razem mały chłopiec. Ten bohater również przygrywa na flecie, pojawiają się też inne stereotypowe motywy wschodnie – jest ich wiele na przykład w czołówce i wykorzystywane są w dalszym opracowaniu. Po raz pierwszy stylizowane melodie i rytmy wschodnie nie pojawiają się w funkcji symboli zapowiadających postacie czy współwystępujących z określonymi rekwizytami, lecz zostają ściśle zintegrowane z resztą ścieżki dźwiękowej. Kompozytor „podkłada je” pod różne sytuacje, zmieniając ich strukturę, zabarwienie wyrazowe, a nawet semantykę (przekształcając się w figury ilustracyjne, współtworząc kolejno figury czarodziejskiego instrumentu – fletu<sup>20</sup>, miecza, złota, walki, zwycięstwa itp.<sup>21</sup> Po raz pierwszy w repertuarze wykorzystywanych środków

<sup>20</sup> W toku akcji pojawia się nieudane przedstawienie fletu – na obrazku jest wyposażony w czarę!

<sup>21</sup> Niestereotypowa jest też fabuła: w tym utworze okazuje się, że nie wystarczy zabić smoka – trzeba uważać, by później samemu nie przemienić się w *drakona*, o czym bohater dowiaduje się od samego potwora. Okazuje się, że straszny stwór też był wcześniej śmiałkiem,

pojawiają się u Gewiksmana rozwiązania awangardowe, przede wszystkim fortepian preparowany traktowany perkusyjnie. Jego ostre brzmienie skojarzone zostało ze smokiem (ale co ciekawe, kiedy nie ma go na ekranie). Włączenie fortepianu (jako instrumentu perkusyjnego) może być nawiązaniem do Siergieja Prokofiewa czy Béli Bartóka, podobnie typ motoryki. W muzyce ogólnie motoryka wysuwa się na plan pierwszy, a wraz z nią brzmienia perkusji (wschodnie są zwłaszcza te niskie i niestrojone – przypominają „pierwotne” brzmienie tam-tamu). Ogólnie rzecz biorąc, oprawę muzyczną tego filmu można uznać za udaną próbę wpisania stylizacji w nowszy język muzyczny. „Orientalne” zapożyczenia nie tworzą tu odrębnej warstwy, nie mają też funkcji archaizującej, lecz stają się elementem ściśle zintegrowanym z pozostałą muzyką. Trudno sprecyzować w tym filmie miejsce akcji – niektóre postacie przypominają Chińczyków, inne Murzynów, jeszcze inne Hindusów<sup>22</sup>. I taka też jest muzyka Wschodu w *Smoku* – „uogólniona”.

Z 1965 roku pochodzi kolejny ciekawy przykład opracowania muzycznego Gewiksmana – wówczas zrealizowany został film *Rikki-Tikki-Tavi* (*Рикки-Тикки-Тави*, reż. A. Snieżko-Błocka). Tak jak w *Szaku...*, również tu poznajemy nietypowe zwierzątko i mowa jest o przyjaźni: tym razem o przyjaźni prawdziwej, w dodatku pomiędzy człowiekiem, chłopcem o imieniu Abu, i mangustą – tytułowym Rikki-Tikki-Tavi. Muzyka stylistycznie przypomina ścieżkę dźwiękową omówionego powyżej filmu z udziałem Gewiksmana. Ponownie na plan pierwszy wybija się perkusyjnie traktowany fortepian. Uwagę przykuwa tym razem bęben wykonujący ostinato, na którego tle przez syntezator naśladowujący instrument roztaczana jest melodia – całość tworzy rodzaj marsza triumfalnego – gdy mangusta po pokonaniu żmii wraca do domu.

Nie tylko *Kubuś Puchatek* miał swego mało podobnego bliźniaka w Związku Radzieckim – Sojuzmultfilm wyprodukował też własną ekranizację *Księgi Dżungli* Rudyarda Kiplinga<sup>23</sup>, czyli pięciocodinkowy serial *Maugli* (*Маугли*, 1967–1971, reż. R. Dawydow). Muzykę do serialu skomponowała Sofia Gubajdulina. Jej podejście wydaje się podobne, jak w przypadku realizacji Gewiksmana do *Smoka*. Orient nie jest ilustrowany skonwencjonalizowanymi środkami, a wręcz przeciwnie – środkami nowoczesnymi. „Gorąca”, magiczna atmosfera tropikalnej dżungli z powodzeniem oddana została muzyką awangardową – uwidacznia się podejście kolorystyczne/sonorystyczne, kontrastowane są skrajne rejestry instrumentów (podobnie jak ciemne i fluorescencyjne barwy w obrazie). Muzyka jest atonalna i chyba właśnie dzięki temu świetnie zestrojona z odgłosami natury.

---

który przybył, by wybawić swych rodaków od ciemności. Zwiódło go bogactwo. Dzielnego chłopca w odpowiedzi na zwierzenia wroga wypowiada niemalże filozoficzną kwestię: „Stałeś się smokiem, dlatego że nigdy nie byłeś człowiekiem”.

<sup>22</sup> Nic dziwnego – w czołówce znajdziemy informację, że film oparty został na motywie bajek Azji Południowo-Wschodniej, bez sprecyzowania kraju.

<sup>23</sup> *Rikki-Tikki-Tavi* to opowiadanie z *Księgi Dżungli*.

Nie brak jednak nawiązań do świata ludzi, czyli do kultury Azji – ornamentalna melodia indyjska wyraźnie pobrzmiewa choćby na samym początku filmu, w partii oboju, gdy paw prezentuje na moment swój piękny ogon.

Dla dopełnienia obrazu przyjrzymy się jeszcze dwóm produkcjom powstałym w pierwszych latach po upadku ZSRR. *Truskawki pod śniegiem* (*Земляника под снегом*, reż. N. Gołowanowa, muz. N. Sawiczewa) z 1994 roku to oparta na bajce japońskiej opowieść o pracowitej dziewczynce, która musiała usługiwać swej siostrze i matce. Jeśli chodzi o muzykę, nadal brakuje troski o autentyzm włączanych elementów stylizacji muzyki orientalnej, pojawiają się jednak próby naśladowania instrumentarium – brzmi chiński instrument w rodzaju cymbałów. Pozostała ścieżka dźwiękowa bazuje na uproszczonych wzorcach muzyki dziecięcej, muzyka jest silnie zeuropeizowana, pobrzmiewa intonacjami muzyki rosyjskiej w wydaniu estradowo-rozrywkowym. Po eksperymentach awangardowych widać więc powrót idiomu klasyczno-romantycznego, co manifestuje się przede wszystkim wykorzystywaniem harmoniki tonalnej. Kolejny postradziecki przykład pochodzi z 1997 roku i jest to *Magiczny pędzel* (*Волшебная кисточка*, reż. W. Ugarow, muz. C. Shostak) na podstawie bajki chińskiej o ubogim chłopcu, który pragnie zostać malarzem. Muzyka w tym filmie ma początkowo ambicje naśladowania autentycznego brzmienia muzyki chińskiej – słychać flet oraz zespół instrumentów strunowych w typie cymbałów, których efekt potęguje syntezator. Materiał „orientalny” jest rozwijany, tracąc wraz z upływem czasu swoje pierwotne właściwości – aranżacja staje się typowo europejska, zbliżona do monumentalnych form współczesnej muzyki rozrywkowej. Mielibyśmy tu zatem ponownie, tak jak u Gewiksmiana, do czynienia z metodą stopniowego uzgadniania tego, co „egzotyczne”, z tym, co „uniwersalne”, tyle że na innej płaszczyźnie – muzyki rozrywkowej.

\* \* \*

Analiza kilku wybranych na użytek tego artykułu radzieckich filmów animowanych pozwala zaobserwować ewolucję, jaka zaszła w myśleniu o muzyce ilustrującej Orient: od modelu wyznaczonego przez dziewiętnastowieczne wzorce stylistyczne, poprzez flirt z awangardą, aż do współczesnych rozwiązań uwzględniających recepcję idiomu muzyki popularnej (dziecięcej czy rozrywkowej). Przegląd filmów wykazał żywotność stereotypów, a także różnorodność ich zastosowania, świadczącą o znakomitym warsztacie i wyobraźni kompozytorów: od ujęć emblematycznych, gdzie pseudo-cytat wschodni jest „wyciągnięty poza nawias” narracji muzycznej, do ujęć zintegrowanych, ukazujących biegłość autorów w zakresie uprawiania muzycznej polistylistyki.

## MUSICAL ORIENTAL MOTIFS IN THE SOVIET AND RUSSIAN ANIMATED FILMS FOR CHILDREN

## ABSTRACT

Among the numerous animated films made in the USSR, one can find productions referring to the culture of China, Mongolia, Japan, Korea, India and the Non-European Soviet republics. These films brought the exotics of the East closer to young viewers through scenarios based on the motives of fairy tales and legends from distant lands and, sometimes very meticulous, visual representations. In terms of soundtracks, the use of conventional oriental stylization, i.e. Musical Orientalisms prevailed. Exceptional avant-garde solutions also appeared (as in the case of the *Maugli* series with the music of Sofia Gubaidulina). In this article, the film examples are discussed through the prism of links with the repertoire of classical music, not from the ethnomusicological perspective. Stereotypic references to models that could be considered as commonplace before the war could be surprising when we consider as a comparison object the unusually creative attitude of Soviet and Russian composers towards their native folklore, what was presented in their music to animated films. However, over the years musical idioms with which conventional orientalisms were compiled have changed, in individual films – from Soviet stage music and children’s songs to popular music.

## KEYWORDS

Soviet animation, music in the animated films, musical Orientalism, Orient in the animated films

## BIBLIOGRAFIA

1. Akita K., Kenney R., *A "Vexing Implication": Siamese Cats and Orientalist Mischief-Making*, [w:] *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, ed. J. Cheu, Jefferson 2013, s. 50–66.
2. Al-Tae N., *Reel Bad Arabs, Really Bad Lyrics: Villainous Arabs in Disney's Alladin*, [w:] idem, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, New York 2016, s. 253–282.
3. Асенин С. В., *Мир мультфильма: Идеи и образы мультипликации социалистических стран*, Москва 1986.
4. Kadykało A., *Bajki animowane dla dzieci*, [w:] *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 498–523.
5. Locke R. P., "Orientalism", [w:] *Grove Music Online. Oxford Music Online* [dostęp: 2.03.2017].
6. Przywieczerski J., *Emigracja rosyjska. Eurazjaci*, „Kurier Warszawski” R. CXVII, 1937, nr 63 z 4 III, s. 10–11 (wyd. wieczorne).
7. Skupin R., *Egzotyzm i postacie egzotyki w muzyce, próba rewizji problemu*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, t. 8, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, s. 113–124.
8. Zajączkowski W., *Rosja i narody. Ósmy kontynent. Szkic dziejów Eurazji*, Warszawa 2009.

