

Poznań, 7 sierpnia 2023 r.

prof. dr hab. Krzysztof Kozłowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
ul. Fredry 10
61-701 Poznań
e-mail: kwk@amu.edu.pl
tel. kom: +48 731 303 302

Recenzja

rozprawy doktorskiej Pani mgr Katarzyny Lidii Babulewicz
pt. „Muzyka w radzieckich filmach animowanych dla dzieci wyprodukowanych
w latach 1933-1953” [MRFA]

Werner Faulstich, zastanawiając się nad miejscem muzyki w filmie fabularnym, wyraził przekonanie, że wraz z rozwojem sztuki filmowej „[...] film podporządkował sobie muzykę i uczynił ją częścią swego języka, w sposób specyficzny przygotował ją dla medium” (W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954 Byrona Haskina, Poznań 2017, s. 59)*). Oznaczało to, jego zdaniem, wypracowanie znanej już z historii muzyki koncepcji „muzyki-dla”, o czym winien nieustannie przypominać sam zwyczaj podkładania muzyki pod obraz. Błędne byłoby jednak mniemanie, że nałożone w ten sposób muzyce kajdany (oprawy muzycznej bądź ilustracyjności) muszą być tutaj rozumiane negatywnie. Wręcz przeciwnie, na dłuższą metę stały się one nawet jej atutem; bo też „dłuższy w filmie, luki w dialogach, bezna-
dziejne napięcie, ubogie w dźwięki ciągi akcji są za pomocą muzyki kompensowane, emocjonalnie preparowane i – by tak rzec – gotowane na miękko” (*ibidem*). A dzieje się tak, ponieważ muzyka, by podsumować myśl Faulsticha, jest w filmie nader „ważnym nośnikiem wszelkiego dramaty-
zmu” (*ibidem*). Jej badanie – tak w filmie fabularnym, jak i w filmowej animacji – pozwala uchwycić atmosferę akcji, odczuć emotywną scenerię i zrozumieć właściwą medium „retorykę obrazu i dźwięku”.

Głęboko świadoma złożoności takiego współoddziaływania sztuk w obrębie dzieła filmo-
wego jest Autorka recenzowanej dysertacji. Z tym większą życzliwością należy się odnieść do jej próby ujęcia muzyki w radzieckich filmach animowanych dla dzieci w latach 1933-1953, które jako animowane „filmy narracyjne” są według niej odrębnym gatunkiem sztuki filmowej. Wpraw-
dzie (jeśli wziąć pod uwagę ogólne zainteresowanie filmem animowanym) rzadko badany, ale za to „o silnym rezonansie społecznym” [MRFA, s. 5]. On to sprawił, że dziecięca animacja wyróż-
nionych w tytule dwóch dekad kina radzieckiego głęboko wryła się w pamięć „radzieckich i rosyj-

skich odbiorców”, skutkiem czego – jak twierdzi Pani mgr K.L. Babulewicz – można mówić o powstaniu niekwestionowanego „fenomenu kulturowego” [MRFA, s. 5]. Wymownym znakiem tegoż ostatniego i kolejnych dekad radzieckiego kina jest np. słowo „czeburaszka”, które najpierw stało się imieniem własnym maskotki z filmu *Krokodyl Giena* (1969), a następnie posłużyło ono za nazwę modelu samolotu AH-72 i w końcu zaczęło funkcjonować jako synonim „niektórych modeli samochodów moskwicza i zaporozcza” [MRFA, s. 5]. Na tym jednak nie koniec, bo „postaci z radzieckich filmów przeniknęły do popkultury euro-amerykańskiej. Czeburaszka, Karlson, Jeżyk i Winni Puch zostali bohaterami podręcznika do nauki języka rosyjskiego *Animation for Russian Conversation* (2008)” [MRFA, s. 6].

Pani mgr K.L. Babulewicz pokusiła się o wyjaśnienie podłoża „radzieckiego kultu *multików*, posiłkując się dokumentami ich recepcji” (recenzje, wypowiedzi internautów) [MRFA, s. 7], i przygotowała monografię na temat animacji dziecięcej z lat 1933-1953. Postawione we „Wstępie” pytania badawcze wyznaczyły dwa kierunki jej poszukiwań: historyczny (twórczość filmowa, ośrodki produkcji, twórcy, przegląd filmów i kontekst społeczno-polityczny) i muzykologiczny (relacja muzyki do innych sztuk wchodzących w skład dzieła filmowego, intermedialność) [MRFA, s. 7-8]. Ich połączenie okazało się produktywne i pozwoliło Autorce dysertacji na wyciąganie mniej lub bardziej nieoczekiwanych wniosków. Dość, by zilustrować to trzema przykładami z „Podsumowania”: (i) lata 30. w radzieckiej animacji dla dzieci to pełna paleta spraw poruszanych „w radzieckiej myśli politycznej i estetyce” [MRFA, s. 501], (ii) lata wojny przyniosły rezygnację z „inspiracji zachodnich, zwłaszcza amerykańskich i zwiększenia nacisku na ukazywanie elementów rodzimych w treści i obrazie [MRFA, s. 509], (iii) okres powojenny każe odnotować daleko idące zmiany w zakresie obrazu, słowa i fabuły, aczkolwiek nie są one widoczne w warstwie muzycznej filmów. Tutaj obserwuje się „utrwalenie wcześniej zapoczątkowanych rozwiązań” [MRFA, s. 517]. Autorka jest przekonana, że „[...] animacja była wymarzoną środowiskiem dla osób reprezentujących w czasie wojny i po wojnie postawę *splendid isolation*” [MRFA, s. 527] i że „jedynie z trudem można wyłuskać z radzieckich bajek przesłanie komunistyczne – dominuje tradycyjne podejście do gatunku i zawartego w nim morału” [MRFA, s. 527].

Rozprawa doktorska „Muzyka w radzieckich filmach animowanych dla dzieci wyprodukowanych w latach 1933-1953” zarysowuje więc ważny obszar badawczy, przynosi wiele cennych ustaleń, rzuca nowe światło na to znaczące dwudziestolecie w historii animowanego filmu radzieckiego. Dlatego też z satysfakcją odnotowuję już teraz, że spotkała się ona z moim gorącym przyjęciem. Została napisana nader staranną polszczyzną, z małymi wyjątkami językowo bezbłędną, z dużą dbałością o logikę wywodu i precyzję używanych pojęć (w jednym tylko wypadku, o czym poniżej, nasuwają się poważniejsze wątpliwości). Stanowi ona świadectwo wnikliwego

studium materiałów źródłowych i literatury przedmiotowej. Mówiąc krótko, dysertacja wyróżnia się spójnością metodologiczną, wnikliwymi i wszechstronnymi analizami filmoznawczymi i muzykologicznymi, refleksją intermedialną i interdyscyplinarną.

Składa się z trzech rozdziałów, które odpowiadają przyjętej cezurze czasowej (II wojna światowa), i wraz z rozbudowanym aparatem krytycznym liczy 561 stron. Omówienie filmów z lat 30. poprzedziła refleksja nad początkami kina w ZSRR. Autorka nie omieszkała zaznaczyć, że dziecięca animacja pojawiła się przed filmami fabularnymi dla dzieci, ale dodała też dla większej jasności, iż niełatwo wskazać, kto jest „pierwszym radzieckim animatorem” [MRFA, s. 35]. Nie był to, jak podaje się w licznych opracowaniach, Władysław Starewicz, lecz najprawdopodobniej Aleksandr Szyriajew, którego filmy animowane z 1906 roku odnaleziono na przełomie roku 2000 i 2001.

W ramach informacji wstępnych I rozdział przynosi charakterystykę założeń estetycznych radzieckiej animacji, których zapleczem było pozwolenie Lenina na kopiowanie burżuazyjnego „aparatu kulturalnego”, rozważania nad opracowaniem plastycznym filmów powstających w Kraju Rad („od amerykańskich kolegów radzieccy rysownicy przejęli m.in. zaokrąglone kształty i płynny sposób poruszania się postaci” [MRFA, s. 50]) i opis środowiska kompozytorów, którzy usilnie starali się o to, by „radziecka muzyka dla mas” była jedynie bardziej przystępną formą muzyki poważnej. W dalszej partii rozprawy Autorka obszernie przybliżyła poglądy przedwojennych kompozytorów na muzykę filmową, w syntetycznych ujęciach komentując ich najważniejsze wypowiedzi. Na koniec zaś daje wszechstronnie analityczny przegląd samych filmów.

Kolejne dwa rozdziały dysertacji zawierają podobną strukturę: informacje wstępne i omówienie filmów. Autorka skupia się na ukazaniu położenia twórców w zmieniających się okolicznościach zewnętrznych. Najcenniejsze w rozprawie są z całą pewnością analizy poszczególnych filmów. Dominują tu pochodzące z różnych zakątków świata bajki i baśnie, filmy o muzyce i komediooperze oraz filmy muzyczne, ale nie brakuje też filmów propagandowych. Łącznie wyodrębnionych zostało osiem kategorii: „1) ludowe bajki narodów ZSRR zrealizowane w konwencji historycznej, 2) klasyczne baśnie europejskie zrealizowane w konwencji historycznej, 3) baśnie rozgrywające się w scenerii orientalnej oraz 4) afrykańskiej, 5) bajki wiejskie zrealizowane w konwencji współczesnej, 6) produkcje wykorzystujące realia współczesnego miasta i jego instytucji (szkoła, park, cyrk, sala koncertowa i sportowa itd.), 7) filmy mające za temat muzykę, 8) propagandowe” [MRFA, s. 32].

Ponieważ wąskie ramy recenzji nie pozwalają na dokładne oddanie spektrum analiz i przybliżenie całej wrażliwości badawczej Autorki, z konieczności trzeba będzie się zadowolić nielicznymi przykładami. I tak najbardziej jaskrawym przykładem filmu propagandowego, jak sądzi

Doktorantka, jest *Mysłiny Fiodor* (1938) [MRFA, s. 189 i nast.], kontekstowo związany z walkami granicznymi toczonymi między ZSRR a Japonią. Wnikliwej prezentacji filmowego tematu odpowiada jeszcze wnikliwsza charakterystyka jego warstwy muzycznej. Jak zapowiada Autorka: „Ze względu na ciekawe w swej prostocie powiązania między narracją i muzyką tego filmu, tym razem prześledźmy cały bieg wydarzeń i zjawisk muzycznych od początku do końca utworu” [MRFA, s. 190]. Zarówno opis, jak i analiza odznaczają się wyrafinowaniem i kompletnością, tak iż cały wywód podsumowują dwie tabele, zawierające wykaz omawianych scen w kolejności ich pojawiania się na ekranie (tab. 1) i „zestawienie zsumowanych czasów trwania poszczególnych typów opracowania muzycznego” (tab. 2) [MRFA, s. 196-198]. Drugim przykładem rzetelności i inwencji Doktorantki w prezentowaniu filmów jest krótkie przedstawienie *Zimowej opowieści* (1945) z muzyką Piotra Czajkowskiego. Już na samym początku zaznacza ona, że jest to prawdopodobnie pierwsza próba wykorzystania muzyki już istniejącej, jakkolwiek poddanej daleko idącym przetworzeniom. Film zyskuje także od strony wizualnej i pod względem kadrowania, ale szczególną uwagę przykuwa w nim (zdaniem Autorki) „[...] kluczowy moment, którym jest wybicie północy – tu nie zostaje ono zaakcentowane hucznie, hałaśliwie, lecz niejako wręcz przeciwnie – urokliwie i tajemniczo – za sprawą dzwonków w wysokim rejestrze (wspieranych jedynie przez flet)” [MRFA, s. 352]. I jeszcze jeden ważny przykład. Tym razem z czasów powojennych: *Konik Garbuszek* (1947). Jest on dziełem oryginalnym [MRFA, s. 363 i nast.], którego innowacyjność polegała „na przyswojeniu nowego stylu plastycznego”. Pracowało nad nim dwóch kompozytorów, W. Oranski i W. Wasiljew. Autorka analizuje tematy przypisane poszczególnym postaciom i tematy przewodnie, a także „powiązanie tematu przewodniego z piosenką głównego bohatera” [MRFA, s. 373]. Jak pisze w konkluzji, „interesującą charakterystykę posiada również wieloryb. W jego wypadku zawiera się ona w partii jednego instrumentu – tuby w niskim rejestrze. Wybór instrumentu nie dziwi, uwagę zwraca jednak sam charakteryzujący wieloryba temat – przypominający średniowieczną sekwencję. Skojarzenie to wywołuje poruszająca się w jednostajnej rytmice melodia. Charakterystyczny i wyeksponowany jest inicjalny skok wznoszącej kwinty czystej, tyle samo wynosi też ambitus tego tematu (można uznać, że utrzymany jest w średniowiecznej skali modalnej – doryckiej)” [MRFA, s. 383].

Przytoczone wrywkowo trzy z dziewięćdziesięciu trzech możliwych przykładów analiz filmowo-muzycznych są dowodem rzetelności naukowej i wnikliwości Doktorantki, jej kunsztu interpretacyjnego i umiejętności sprawnego poruszania się po terytorium różnych sztuk, literatury i mediów. Podziw budzi nie tylko opanowane przez nią rzemiosło, lecz także jej erudycja. Uważne śledzenie toku wywodu oznacza przyjemność poznawczą. Po lekturze pracy trudno się nie zgodzić z jej Autorką, kiedy pisze na ostatniej stronie swej dysertacji, że „muzyka do animacji

tworzona w latach 1933-1953 przetrwała swoje czasy i znalazła swoje miejsce w dzisiejszym, nie tylko rosyjskim społeczeństwie” [s. 527]. Niemalą zasługę w podtrzymaniu tej tezy ma też ona sama.

Stało się tak dzięki zebraniu i przestudiowaniu dziewięćdziesięciu trzech filmów (rozdział I obejmuje 36 tytułów, rozdział II – 19, rozdział III – 38). Wszystkie umieszczano sukcesywnie w serwisie YouTube, ale – jak podaje Doktorantka – ich liczba jest zmienna, co rusz odnajdywane były nowe filmy, toteż i jej zbiór nie jest skończony. Dla dopełnienia poszukiwań Autorka odbyła kwerendę w Bibliotece Narodowej Białorusi w Mińsku i polskich bibliotekach. Jednakże najszerszej bazy dostarczył Internet. Zważywszy na notoryczną niedostępność materiałów nutowych w wypadku badań nad muzyką filmową, z żalem trzeba odnotować, że wszystkie przykłady muzyczne pomieszczone w pracy są efektem spisania ich przez Autorkę „ze słuchu”, przy czym gwoli ścisłości Autorka lojalnie dodaje, iż przyjęte w zapisie tonacje „mogą się różnić od oryginalnych ze względu na wady techniczne udostępnionych w Internecie kopii filmów” [MRFA, s. 33].

Ten sposób postępowania badawczego jest w pełni usprawiedliwiony (W. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2002, s. 141 i nast.) – partytury z muzyką filmową często są po prostu niedostępne. Można więc podziwiać sprawność Autorki w notacji „ze słuchu”, ale i tak pozostaje pewien dyskomfort. Nie daje spokoju świadomość oryginalnych zapisków, notatek i wariantów kompozycji, które mogłyby rzucić jeszcze więcej światła na niejedną kwestię poruszaną w dysertacji.

Na podkreślenie zasługuje na pewno bardzo dobra znajomość literatury przedmiotowej. Pani K.L. Babulewicz przywołuje różnojęzyczne publikacje naukowe i za każdym razem potrafi je znakomicie sfunkcjonalizować w wywodach. Na plan pierwszy wysuwa nierzadko omówienia rosyjskojęzyczne, jakkolwiek nie brakuje tu szerokiej gamy językowej. O kompetencjach Autorki dobrze świadczy ponadto wybór publikacji na temat metod badania muzyki filmowej jako takiej, aczkolwiek w stosunku do realnie dostępnej literatury jest on i tak dość skromny (wymienianie konkretnych nazwisk i tytułów raziłoby nadmierną skrupulatnością). Autorka pomija w swym omówieniu problem funkcji muzyki filmowej, co z punktu widzenia ich współdziałania z płaszczyzną montażu czy dramaturgii filmowej jest pewnym ograniczeniem. Pytanie, czy potrzebnym, ale – mimo obszerności pracy – być może dałyby się one jakoś zawrzeć w obrębie przyjętej koncepcji.

I dalej, wątpliwość budzi nie tyle przyjęta metoda intermedialna, ile immanentne rozumienie pojęcia medium (zagadnienie zasygnalizowane w początkowej partii tej recenzji). Rzecz jasna istnieje wiele różnych koncepcji mediów i sposobów ich rozumienia, tak że niepodobna ich tu

choćby syntetycznie wyliczyć, ale warto byłoby i tu wprowadzić wyraźniejsze rozróżnienia pojęciowe. Pomocny w tym (zdaniem piszącego te słowa) mógłby się okazać przyczynek Wernera Faulsticha pt. *Muzyka i medium* („Images” 2009, t. 9/10, nr 13/14). Bo też, tak jak poszczególny film może się stać dziełem sztuki filmowej, jeśli jego stwórca sprostą ogólnie przyjętym kryteriom sztuki, tak każdy z nich – i to bez wyjątku – pozostaje medium w całym tego słowa znaczeniu. Inaczej dzieje się z muzyką, która – podobnie jak literatura, która nie istnieje bez medium – ulega zapośredniczeniu, chyba że przyjmie się antyczną koncepcję muzyki jako „języka bogów”... W tym ostatnim wypadku będzie to jednak mniej oczywiste niż takie rozumienie medium, które z natury rzeczy przysługuje filmowi.

Niezależnie od nielicznych uwag krytycznych, które zostały podjęte także z recenzenckiego obowiązku, wszystko to, co w tej pracy znakomite, wyrafinowane i badawczo fascynujące (a taka jest cała praca doktorska Pani mgr Katarzyny Lidii Babulewicz) – jak już zapowiedziałem na wstępie – skłania mnie do bardzo wysokiej oceny doktoratu. Stwierdzam zatem, że dysertacja ta z nawiązką spełnia kryteria stawiane kandydatom i kandydatkom w Ustawie o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki (Dz.U. z 2016 r. poz. 882). Pokazuje, na czym winna być oparta rzetelność badawcza, własne i oryginalne ujęcie tematu. Dlatego też, postulując **opublikowanie rozprawy** i jej **wyróżnienie**, wnoszę o dopuszczenie Pani mgr Katarzyny Lidii Babulewicz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



prof. dr hab. Krzysztof Kozłowski