wpłynęło 26.07.2023 r.

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

INSTYTUT MUZYKOLOGII UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

WYDZIAŁ NAUK O KULTURZE I SZTUCE

Warszawa, 25.07.2023

Dr hab. Iwona Lindstedt, prof. ucz.
i.lindstedt@uw.edu.pl

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Lidii Babulewicz pt.
Muzyka w radzieckich filmach animowanych dla dzieci wyprodukowanych w latach 1933–1953,
napisanej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Dziadek (Kraków 2023)

Problematyka określona w tytule rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Lidii Babulewicz jest niewątpliwie interesująca i – zwłaszcza z polskiej perspektywy – bardzo słabo rozpoznana. Jej opracowanie wymaga wyjścia poza wąskie ramy specjalności muzykologicznej w stronę takiego ujęcia, które wymaga rozszerzonych kompetencji – m.in. filmoznawczych, kulturoznawczych, politologicznych czy też związanych z wiedzą na temat szczególnych własności sztuki, której odbiorcami mają być dzieci. Już na wstępie doceniam zatem odwagę Doktorantki, która zdecydowała się podjąć tak złożony, obszerny i wymagający dojrzałej interpretacji problem. Z jakim skutkiem – ocenię poniżej.

Przedłożona dysertacja imponuje swymi rozmiarami. Na 561 stronach mieszczą się w niej trzy główne rozdziały (rozdział I – *Lata 30. XX wieku – dekada prekursorów*, s. 34–215, rozdział II – *W czasie wojennej zawieruchy*, s. 216–352, rozdział III – *Lata powojenne*, s. 353–500) okolone dość obszernym *Wstępem* (s. 4–33) i *Podsumowaniem* (s. 501–527) oraz uzupełnione o bibliografię, filmografię w dwóch wersjach (w układzie alfabetycznym oraz chronologiczno-alfabetycznym) oraz trzy spisy: pierwszy dotyczy kompozytorów muzyki do animacji, a pozostałe wykorzystanych przykładów nutowych (35 pozycji) oraz tabel i wykresów[1]. Kolejne rozdziały, a także składające się na rozprawę fragmenty wprowadzający i podsumowujący podzielone są na mniejsze sekcje, co można uznać za rozwiązanie umotywowane nie tylko dużą objętością rozprawy, lecz również potrzebą ukazania czytelnikowi już na poziomie spisu treści ogólnego zamysłu jej wewnętrznego uporządkowania. Zabieg taki dość dobrze spełnia swoją funkcję, pomimo że Autorka jednocześnie

[1] Na marginesie: w pracy widnieje tylko jeden wykres, opatrzony nagłówkiem *Procentowy udział głównych ogniw ścieżki dźwiękowej „Skradzionego Słońca"*, ale nie są na nim widoczne oznaczenia procentowe; zdaje się zatem, że równie dobrze dane te mogłyby być przedstawione w formie tabeli, jak w przypadku *Myślącego Fiodora*.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.immz.uw.edu.pl

zrezygnowała z wyszczególnienia numerów stron rozpoczynających najmniejsze jednostki konstrukcyjne swej pracy. Jej struktura i układ nie budzą zatem istotnych zastrzeżeń.

W *Wstępie* znajdujemy wszystkie potrzebne w takim miejscu rozprawy naukowej elementy, a więc uzasadnienie podjęcia tematu, jego zakres, cele pracy, stan badań, charakterystykę materiałów i źródeł badawczych, metodykę badań i opis procedury badawczej, a także charakterystykę zawartości poszczególnych rozdziałów. Praca dotyczy – jak jasno deklaruje Autorka – „radzieckich filmów animowanych dla dzieci, które powstały między 1933 i 1953 rokiem" (s. 4). Motywacją do podjęcia tematu jest zaś „ogromny wpływ, jaki wywarła animacja dziecięca na mentalność radzieckich i rosyjskich odbiorców nie tylko w omawianym w pracy okresie, ale i w kolejnych dekadach, zasługując w pełni na miano fenomenu kulturowego" (s. 5). Ów fenomen radzieckich „multików" interesuje Doktorantkę jednak przede wszystkim z innego powodu – zamierzeniem jest stworzenie monografii, która obejmie pełny zakres problemów rozpiętych między kontekstami pozamuzycznymi (np. historycznymi, politycznymi, społeczno-kulturowymi) a muzykologicznymi (analiza muzyki w relacji do pozostałych mediów) (s. 7).

Swe cele badawcze uszczegółowiła Doktorantka w kolejnych sekcjach rozprawy. Pośród nich ta zatytułowana *Daty graniczne rozważań, specyfika okresu wybranego do badań* (s. 23–25) wydaje się szczególnie istotna ze względu na podkreślenie, że chodzi o specyficzny okres historyczny, podwójnie niejako zakorzeniający radzieckie animacje: z jednej strony „w łączności ze sztuką zachodnią", a z drugiej – ze sztuką „nowego państwa socjalistycznego". Nie tylko jednak złożoność problematyki badawczej świadczy o tym, jak ambitnej miary zadanie postawiła sobie mgr Babulewicz. Problemów, które miała do rozstrzygnięcia jest znacznie więcej, gdyż nawet definicja „filmu dla dzieci" nie jest jednoznaczna, co skłoniło Doktorantkę do podejścia „elastycznego", wynikającego z decyzji własnych i konsekwentnego analizowania także takich treści filmów, które mogą być uchwytne jedynie dla dorosłych odbiorców (zob. s. 11). Nie bez znaczenia jest też fakt, że mgr Babulewicz zadając sobie trud przeanalizowania obecnego stanu wiedzy zarówno na temat ogólnie pojętej muzyki w filmach animowanych, jak i animacji radzieckiej ze szczególnym uwzględnieniem jej aspektów muzycznych (sekcje: *Stan badań nad muzyką w filmach animowanych*, s. 11–16 oraz *Problematyka animacji radzieckiej i towarzyszącej jej muzyki w piśmiennictwie radzieckim rosyjskim i zachodnim*, s. 16–21) doszła do wniosku, że muzyka w takich publikacjach omawiana jest rzadko i w ograniczonym zakresie.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.muz.uw.edu.pl

Mając to wszystko na uwadze przyznać trzeba, że decyzje podjęte przez Doktorantkę i mające wpływ na kształt merytoryczny pracy „bronią się", choć nie bez kilku wątpliwości. Pierwsza z nich dotyczy podstawy źródłowej recenzowanej pracy. W odpowiedniej sekcji (s. 22–23) czytamy, że Doktorantka zebrała na potrzeby rozprawy 93 filmy z lat 1933–1953. Niestety, nie wskazała jasno na jakim kanale/kanałach YouTube są one zamieszczone i kto je dystrybuuje. Audiowizualne materiały źródłowe nie zostały też dokładnie oznaczone w sekcji pt. *Filmografia* – jak już wspomniano, znajdziemy tu tylko daty oraz spisy tytułów i autorów filmów, które zostały zanalizowane (s. 546–554). Czytelnik może, rzecz jasna, próbować te filmy zlokalizować samodzielnie, na podstawie adresów url podanych w przypisach. Gdy w końcu dojdzie do wniosku, że chodzi nade wszystko o kanał *Классика советского кино (официальный канал)* i playlistę *Мультипликационный*, to jednak okazuje się, że część linków jest nieaktywna albo odsyła do tytułu mającego status filmu prywatnego/niedostępnego[2]. Jeszcze więcej zamieszania w kwestiach źródłowych powoduje wzmianka, że niekiedy kopie dzieł uznanych za zaginione lub zapomnianych „odnajdują się" w rosyjskich archiwach filmowych, gdyż nie wiadomo, które archiwa Doktorantka ma na myśli. Czy tylko Sojuzmultifilmu? Ponieważ nie powołuje się Ona także na jakąś konkretną bazę danych nie można zweryfikować czy rzeczywiście zebrała „zdecydowaną większość dostępnych filmów" (s. 23) z lat 30. i wojennych, nie wiadomo też jaki odsetek pośród animacji wyprodukowanych po wojnie stanowi dokonany przez Doktorantkę wybór. Dość istotne to kwestie, bo przecież radzieckich „multików" można szukać w wielu miejscach, np. w funkcjonującej przy finansowym wsparciu Federalnego Urzędu ds. Prasy i Komunikacji Masowej Rosji bazie https: animator.ru, a na podstawie uzyskanych wyników konstruować różnego rodzaju zestawienia, analogiczne choćby do zamieszczonego w recenzowanej pracy *Spisu kompozytorów muzyki do animacji* (z. 555–558). Wskazane niedostatki informacyjne mają ponadto wpływ na odbiór zaprezentowanych w dalszym toku rozprawy analiz, o czym jeszcze będzie mowa.

Inna moja uwaga dotyczy kwestii metodologicznych. Wprawdzie stosowna sekcja rozprawy (*Metody badań muzyki filmowej*, s. 26–29) pozwala przekonać się o szerokiej wiedzy Doktorantki na temat dostępnych możliwości badania rozbrzmiewającej z ekranu muzyki, lecz

[2] Np. https://www.youtube.com/watch?v SDD-odvVk8s, https: www.youtube.com watch?v -zVqRulPIMY&t 343s przy próbie dostępu 10.06.2023.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel fax 022 552 15 35, http: www.imuz.uw.edu.pl

deklaracja, że największą przydatnością do celów pracy wykazuje się zmodyfikowana „analiza intermedialna dzieła filmowego", która pada podczas „prezentacji metody własnej" (s. 29–31) zdaje mi się uargumentowana nie dość jasno. Przede wszystkim dlatego, że niewystarczająco wyjaśnione zostały założenia owej „analizy intermedialnej", o której wiedzę zaczerpnęła Doktorantka – jak wskazują przypisy – z prac M. Wasilewskiej-Chmury[3] i Larsa Elleströma[4].

Rozumiem zatem, że zadaniem, jakie sobie postawiła mgr Katarzyna Babulewicz jest wyeksponowanie funkcji fabularnych i obrazowych m.in. motywów folklorystycznych i religijnych, „elementów moralności rosyjskiego ludu", „odrębności kultur azjatyckich narodów wchodzących w skład ZSRR", a także prześledzenie procesu transformacji „tradycyjnych motywów kulturowych" podyktowanej celami ideologicznymi, lecz nie jest dla mnie jasne, w jakim zakresie kwestie te wiążą się z zadeklarowaną modyfikacją przyjętego podejścia intermedialnego (zob. s. 29–30). Bowiem w dalszym toku rozprawy Autorka w ogóle nie powraca do pojęć, które wyszczególniła np. w kontekście teorii Elleströma (np. „modalności" (*modality*) mediów – rozpatrywanych przez tego autora w wymiarze materialnym, sensorycznym, czasoprzestrzennym i semiotycznym – oraz relacji między nimi). Gdy dodamy do tego zapowiedź stosowania – jako „równorzędnej metody" – „tradycyjnej analizy muzykologicznej", którą rozumie Doktorantka jako analizę elementów muzycznych, środków techniczno-kompozytorskich i formy jako całości „rządzącej się własnymi muzycznymi prawami" (jw.), sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje. Istnieje bowiem zagrożenie, że owa „tradycyjna" analiza stanie się – w kontekście analizy narracji i obrazu dokonanej na podstawie kategorii ukutych na gruncie oddzielnej od muzykologii specjalności badawczej – „ciałem obcym". Jednak, z korzyścią dla rozprawy, nic takiego się nie dzieje, gdyż zawarte w trzecim rozdziale analizy, nazywane „opisami" są de facto „tradycyjne" w zakresie wszystkich swych, a nie tylko stricte muzycznych, aspektów. Deklaracje metodologiczne sformułowane zostały zatem – takie odnoszę wrażenie – na wyrost. Nie jest jednak wykluczone, że w realizacji zadań postawionych przez Doktorantkę bardziej efektywne okazałoby się wykorzystanie innych, niewspomnianych w dysertacji metod (z przyzwoleniem na ich modyfikację). Na przykład wykorzystującej pojęcie metafory koncepcji

[3] *Słowo, obraz i muzyka w intermedialnym laboratorium Ingmara Bergmana*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis" 2020, t. 15, z. 3.

[4] *Introduction*, w: *Media Borders, Multimediality and Intermediality*, red. L. Elleström London 2010.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http. www.muz.uw.edu.pl

Nicholasa Cooka[5] albo też zaproponowanej przez Emilio Audissino metody *Film/Music Analysis*[6], wedle której muzykę pozostającą w interakcji z innymi elementami filmu traktuje się jako komponent audiowizualnej fuzji. Metody te nie są wprawdzie specyficzne dla dzieła filmowego opartego na technice animacji, jednak mając na względzie fakt, że nie istnieje powszechnie przyjęty standard analizy ścieżek muzycznych w takich filmach, z pewnością warto byłoby rozważyć ich przydatność w kontekście badania sposobów, w jakie muzyka współtworzy znaczenia w radzieckich „multikach".

Mimo że mgr Katarzyna Babulewicz ze wskazanych możliwości nie skorzystała zaprezentowane w trzech rozdziałach „opisy" filmów posiadają szereg walorów, o których nie omieszkam wspomnieć. Najpierw jednak zauważę, że budowa wewnętrzna owych rozdziałów analitycznych recenzowanej dysertacji sprzyja spójności wywodu, ponieważ każdorazowo Doktorantka poprzedza „opisy" podrozdziałami o charakterze wprowadzającym, zatytułowanymi *Informacje wstępne*. W takich sekcjach skumulowane są zwykle erudycyjne omówienia historycznego, instytucjonalnego, ideologicznego, społeczno-politycznego, a także technologicznego tła dla wyróżnionych w dziejach radzieckiej animacji dziecięcej okresów. Doktorantka polemizuje tu też z utrwalonymi w literaturze przekonaniami i formułuje lokalne hipotezy, do których weryfikacji dąży w dalszym toku rozdziałów. Dla *Rozdziału II* kluczowe jest na przykład podważenie opinii, że w okresie wojny produkcja filmów animowanych niemal całkiem zamarła, albo też, że produkcje te służyły nade wszystko celom ideologicznym. W zamian Doktorantka stwierdza, że powstałe w latach wojny animacje w ogóle nie odnoszą się do wojennej rzeczywistości i takiejż tematyki oraz stawia hipotezę, że „mogła to być konsekwencja obranej przez twórców postawy *splendid isolation*, możliwej do pielęgnowania w warunkach sztucznego raju, jakim były ośrodki pracy twórczej ulokowane z dala od frontu" (s. 223). W samej muzyce obserwuje natomiast kontynuację tendencji przedwojennych z pewnym przesunięciem akcentów. Podobieństwo produkcji przed- i wojennych prowokuje Doktorantkę do łączenia pewnych tytułów w pary, ze względu na – jak pisze – „tożsamość podstawy treściowej lub obecność podobnych inspiracji stylistycznych i gatunkowych" (s. 225). Z kolei za moment przełomowy w dziejach radzieckiej animacji uznaje Doktorantka rok 1945 zarówno ze względu na przemiany

[5] Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.
[6] Emilio Audissino, *Film Music Analysis. A Film Studies Approach*, Palgrave Macmilian 2017.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.imuz.uw.edu.pl

społeczno-polityczne, jak i technologiczne. *Informacje wstępne* przyporządkowane do *Rozdziału III* rozprawy zawierają zatem dyskusję obydwu tych kwestii, choć z naciskiem na narastającą presję socrealizmu (wraz z walką z kosmopolityzmem i formalizmem w sztuce) oraz jej konsekwencje w kształcie wizualnym i muzycznym filmów animowanych. Jednocześnie Autorka znów zauważa bliskie podobieństwo pewnych stosowanych w tym okresie środków muzycznych w stosunku do filmów z okresów poprzednich, pośród „nowości stylistycznych" wskazując jedynie większy niż wcześniej udział „idiomu muzyki dziecięcej" oraz nawiązań intertekstualnych.

Rozdział I posiada dodatkowo sekcję zatytułowaną *Poglądy przedwojennych radzieckich kompozytorów na muzykę filmową* (s. 51–80), w której zreferowane zostały najważniejsze problemy, jakie stawiali sobie do rozstrzygnięcia teoretycy i krytycy radzieckiego kina. Trzeba zauważyć, że Doktorantka nawiązuje tu zarówno do refleksji z czasów kina niemego, jak i z lat 50. – nie są to więc bynajmniej, jak głosi tytuł podrozdziału, poglądy twórców „przedwojennych". Mają jednak ważne znaczenie, gdyż – jak wyjaśnia mgr Babulewicz – znajdują swoje odzwierciedlenie w filmach (s. 79). I rzeczywiście – do kategorii problemowych wyróżnionych pośród poglądów twórców, czyli np. ich stosunku do zachodniego dorobku artystycznego w zakresie animacji (zwłaszcza Disneya), relacji muzyczno-obrazowych, związków muzyki filmowej z operową i teatralną, zagadnień związanych z obsadą, sposobem traktowania tematów przewodnich czy muzyczną konstrukcją i funkcjami czołówki, odnosi się Doktorantka konsekwentnie w przedstawionych analizach.

Poszczególne zbliżenia do filmów uwzględniają, prócz samej muzyki i dźwięku, przedstawienie fabuły, omówienia aspektów wizualnych, sylwetek kompozytorów, a także kontekstów pozwalających uwypuklić „atmosferę czasu", w którym dany film powstał (s. 31). Jeżeli trzeba Doktorantka nie unika odniesień do warstwy tekstowej filmu, a zwłaszcza wykonywanych w nim piosenek, dokonuje autorskich transkrypcji ważnych tematów i motywów muzycznych. Poszczególne analizy własności, formy i sposobu funkcjonowania muzyki oraz dźwięku w kontekście wizualnej strony filmu trzeba uznać za udane, przeprowadzone sprawnie i w atrakcyjny dla czytelnika sposób. Spostrzeżenia Doktorantki bywają na tyle sugestywne, że niekiedy podczas ich lektury można niemal „usłyszeć" muzykę i „zobaczyć" obraz. Gorzej, gdy chcemy rzeczywiście podążyć tropem tych analiz, bowiem nie ma w nich zasadniczo żadnych odniesień do chronometrażu filmu, co nie ułatwia weryfikacji dokonanych obserwacji. Wyjątek

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.muz.uw.edu.pl

w tym zakresie czyni mgr Babulewicz jedynie dla *Myśliwego Fiodora*, przedstawiając w odpowiedniej sekcji swej pracy tabelę ukazującą porządek kolejnych scen w relacji do czterech rodzajów zastosowanej muzyki (s. 196–197).

Nawet jeśli podkreślam, że Doktorantka muzyki słucha bardzo uważnie, to muszę też dodać, że niekiedy jej obserwacje nie są trafne. Przykładem niech będzie *Skradzione słońce* (1944), którą to animację mgr Babulewicz także w pewien sposób wyróżnia, odnosząc się precyzyjnie do czasu trwania ścieżki dźwiękowej oraz obecności w niej „ogniwa neoklasycznego" i „neoromantycznego". Po obejrzeniu filmu mogę bowiem stwierdzić, że pierwsze z ogniw wraz czołówką filmu brzmi jak „niby pastisz" nie tyle w wyniku posługiwania się „pseudo-cytatami przypominającymi np. wstępy do wielkich form, zakończenia ekspozycji, burzliwe progresje i inne zabiegi z przetworzeń" oraz użyciu „ilustracyjnoś[ci] rodem z klasycyzmu, a nawet wcześniejszych epok" (s. 323), ile dlatego, że wykorzystuje motywy z I części znanej szeroko *Kindersymphonie* (*Cassatio ex G*) Leopolda Mozarta. Z kolei obecne w „ogniwie neoromantycznym", w scenie starcia krokodyla z niedźwiedziem, brzmienia rozpoznane jako „echo beethovenowskie" są wręcz cytatami z IV części (*Gewitter und Sturm*) *VI Symfonii* Beethovena, zwanej „pastoralną". Nie ukrywam zdziwienia, że Doktorantka tych odniesień wprost nie zidentyfikowała. Na szczęście poprawnie rozpoznała szereg innych.

Uporządkowania analizowanych filmów dokonano na podstawie wyodrębnienia ich ośmiu kategorii zależnych od treści oraz konwencji prezentacji (historycznej, egzotycznej lub współczesnej) dodając do tego „filmy mające za temat muzykę" oraz „propagandowe" (s. 32) ze względu na ich odrębną specyfikę. Zarówno motywacje, jak i decyzje Autorki w tym zakresie można uznać za przekonujące, zwłaszcza, że Ona sama dobrze zdaje sobie sprawę z tego, że umieszczenie danego filmu w określonej „przegródce" nie jest rozstrzygnięciem niepodważalnym („Rozpatrywane przykłady filmowe pasują niejednokrotnie do dwóch lub kilku kategorii", zob. jw.).

Już pierwszy z segmentów pracy dotyczących filmów powstałych w pierwszym z wyodrębnionych przez Doktorantkę okresów (*Ludowe bajki narodów ZSRR zrealizowane w konwencji historycznej*, s. 81–105) przynosi modelowy przykład takiego trybu postępowania badawczego. Zwrócił on moją uwagę z innego jednak powodu. By umotywować sięganie przez autorów filmów po taką tematykę korzysta tu bowiem Doktorantka z pojęcia *narodnosti*, które – jak pisze – „w filozofii rosyjskiej oznacza zarówno naród jak i lud" (s. 84). W istocie jednak może

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.inmuz.uw.edu.pl

oznaczać co najwyżej „narodowość" lub/i „ludowość" – a wynika to już z przywołanego przez samą Doktorantkę cytatu z pracy Andrzeja Walickiego[7]. Szkoda przy tym, że mgr Babulewicz skoncentrowała się bardziej na XIX-wiecznej genezie *narodnosti*, a nie na jej traktowaniu w XX stuleciu, co wyjaśniłoby, dlaczego pojęcie zostało przywrócone „do dyskursu o nowej sztuce radzieckiej" (s. 85) i znalazło swoje trwałe miejsce w triadycznej formule stalinizmu (*idiejnost'*, *partijnost'*, *narodnost'*) jako kategoria estetyczno-ideologiczna. Proponowałabym w tym zakresie choćby sięgnięcie do prac Andrzeja de Lazariego, który dowodzi m.in., że pojęcie *narodnosti* – wbrew powszechnym praktykom – należałoby tłumaczyć jako „narodowość", a z „ludowością" nie ma ono wiele wspólnego[8]. Warto by było także mocniej podkreślić takie rozumienia *narodnosti*, które wiążą ją z wyrażaniem oczekiwań i woli całego społeczeństwa w zrozumiały sposób[9], a nie tylko z odniesieniami do folkloru i tematyki wiejskiej.

Ciekawym aspektem rozprawy mgr Katarzyny Babulewicz jest próba zbadania współczesnej recepcji radzieckich „multików" z lat 1933–1953 na podstawie komentarzy i opinii internautów, zamieszczonych głównie w serwisie YouTube, ale też na innych forach. Te – zasadniczo rosyjskojęzyczne – reakcje służą Doktorantce jako argumenty na rzecz przedstawienia radzieckiej animacji jako fenomenu kulturowego o zadziwiającej sile oddziaływania. Trzeba jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze na wpisy dokonane przez – jak twierdzi Doktorantka – przedstawicieli „starszego pokolenia, które filmy oglądało w dzieciństwie, a więc w epoce ich powstania" (s. 32). Nie bardzo bowiem możliwe, by filmy komentowali ci, których dzieciństwo przypadło na lata 30. i 40. – mówilibyśmy wtedy o pokoleniu dzisiejszych 80–90-latków; takie głosy oddają raczej internauci młodsi, którzy wskazane „multiki" oglądali – za pośrednictwem telewizji – znacznie później, choć wciąż w czasach istnienia ZSRR.

Po wtóre trzeba zauważyć, że wspomniane przez Doktorantkę w rozdziale wstępnym przedmioty „kultu" mające wpływ na „mentalność radzieckich i rosyjskich odbiorców" (s. 5) i uznane w kręgu międzynarodowym pochodzą z późniejszego okresu w dziejach radzieckiej

[7] A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1964.
[8] Np. A. de Lazari, *Народность*, w: *Mentalność rosyjska. Słownik*, opracował i zredagował Andrzej de Lazari z pomocą Mariana Brody, Jerzego Faryny, Wandy Radolińskiej i ks. Abp Szymona Romańczuka, Katowice 1995, s. 58, on-line: https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/1086/Mentalnosc%20rosyjska.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostęp 21.07.2023.
[9] Zob. np. Leonid Heller, *A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, w: *Socialist Realism without Shores*, red. Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko, New York 1997, s. 53.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.muz.uw.edu.pl

animacji – w większości powstały w latach 70. ubiegłego stulecia, a zatem w zupełnie już innych warunkach społeczno-politycznych, inny jest też kształt stylistyczny i podstawy estetyczne stworzonej do nich muzyki. Ponadto wnioskowanie o nośności czy popularności danego filmu na podstawie aktywności internautów („ponad dwieście" wpisów pod *Zaginionym pismem* (1945) na kanale *Советские фильмы Кино СССР* uznaje Autorka za dowód „mówiący sam za siebie", zob. s. 292) jest dyskusyjne. Zwłaszcza, gdy wziąć pod uwagę fakt, że komentarze bywają przez dystrybutorów wyłączane, a te, które Doktorantka analizuje pochodzą czasem z więcej niż jednego źródła. Zresztą, gdyby te liczby porównać z liczbami wpisów znalezionych pod szeroko rozpowszechnianymi w sieci prezentacjami *Czeburaszki*, *Krokodyla Gieny* czy *Jeżyka we mgle*, zapewne okazałaby się stosunkowo niewielkie. Wpływ mentalny i kulturowy animacji dziecięcych z okresu stalinizmu na odbiorców rosyjskojęzycznych wydaje się zatem bardziej ograniczony niż skłonna jest zakładać Doktorantka.

W tym miejscu warto także podkreślić, że opracowanie owych internetowych dokumentów recepcji wymagało od Doktorantki biegłej znajomości języka rosyjskiego i umiejętności translatorskich, podobnie jak zapoznanie się z szeregiem wykorzystanych w pracy książek, artykułów i tekstów źródłowych (w tym tekstów piosenek), co dokumentują dość licznie pojawiające się cytaty podane w przekładzie i w brzmieniu oryginalnym. Choć można dyskutować z niektórymi sformułowaniami, tłumaczenia te są z reguły klarowne. Cała strona językowa rozprawy zasługuje zresztą na pozytywną ocenę, mimo iż styl pisania Autorki nie jest pozbawiony niezręczności. Nie utrudniają one jednak w istotnym stopniu zrozumienia treści wywodu.

Podsumowanie rozprawy mgr Katarzyny Babulewicz zawiera rozbudowane wnioski szczegółowe z przeprowadzonych badań wyartykułowane w porządku odpowiadającym zasadniczym trzem częściom rozprawy. Doktorantka podkreśla podobieństwa w zakresie treści oraz rozwiązań plastyczno-muzycznych i dramaturgicznych filmów, z jednoczesnym wskazaniem na dekadowe – zgodne z „atmosferą czasu" – różnicowanie sposobu podejścia do animacji dziecięcej (zob. s. 501). Z czysto muzykologicznego punktu widzenia najistotniejsza wydaje się dokonana tu rekapitulacja zagadnień związanych z konstrukcyjnymi elementami i sposobami kształtowania ścieżki muzycznej oraz preferencjami w zakresie najchętniej uprawianych „podgatunków" animacji. Prowadzi ona m.in. do wniosków na temat charakteru, tempa i zakresu przemian, które miały miejsce w wyznaczonym tytułem rozprawy okresie. Poparta badaniami Doktorantki ocena zanalizowanych filmów pozostaje w równym dystansie zarówno do opinii

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.muz.uw.edu.pl

ukazujących radziecką animację jako „jeden wielki głos budowniczych socjalizmu oraz narzędzie jednoznacznej propagandy", jak i od tych, które ukazują ją „jako rezerwat nastrojów nie mających nic wspólnego z polityczną atmosferą" (s. 525). Kluczem do takiej interpretacji czyni zaś mgr Babulewicz zaczerpniętą z refleksji Kiryła Tomoffa[10] ideę kompromisu między twórcami skupionymi wokół Związku Sowieckich Kompozytorów a władzą, opartego na „hasłach" odnoszących się do artystycznego mistrzostwa (*mastierstwo*) oraz *idiejnosti* i *narodnosti*, między którymi twórcy balansowali.

Biorąc pod uwagę omówione powyżej treści pracy mgr Babulewicz można uznać, że daje ona podstawy do takiej konkluzji, która stanowi rozjemczą odpowiedź na postawione we wstępie pytanie o zakres wpływu ideologii na kształt artystyczny, przede wszystkim muzyczny, zanalizowanych „multików". Doktorantka wywiązała się także z innych wstępnych deklaracji przedstawiając systematyczne i uporządkowane opracowanie jednego z ciekawszych problemów z zakresu muzyki filmowej. Mimo że rozprawa prowokuje szereg uwag krytycznych nie mam wątpliwości, że jej Autorka wykazała się umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy naukowej, dała dowody swej wiedzy teoretycznej i dobrego obeznania w literaturze. Uważam zatem, że praca mgr Katarzyny Lidii Babulewicz spełnia wymogi ustawowe i wnioskuję o dopuszczenie Kandydatki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania Jej stopnia doktora.

Iwona Lindstedt

[10] Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers 1939–1953*, New York 2018.

Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, tel. fax 022 552 15 35, http://www.immuz.uw.edu.pl