

# Katarzyna Babulewicz

---

## Muzyka w serialu animowanym "Krecik"

---

Aspekty Muzyki 6, 85-110

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



KATARZYNA BABULEWICZ

*Instytut Muzykologii*

*Uniwersytet Jagielloński*

*ul. Westerplatte 10, 31–033 Kraków, tel. +48 12 663 16 70*

*klbabulewicz@gmail.com*

## Muzyka w serialu animowanym *Krecik*<sup>1</sup>

### Uwagi wstępne o serialu

Serial *Krecik* odniósł sukces w skali światowej. Emitowany był w osiemdziesięciu pięciu krajach<sup>2</sup>. Postać Krecika zobaczyć można nie tylko na ekranie telewizora i w książeczkach dla dzieci — jego podobizna widnieje m.in. na różnego rodzaju gadżetach i akcesoriach, artykułach szkolnych<sup>3</sup> czy odzieży, nie

---

<sup>1</sup> Niniejszy szkic przedstawia wnioski dotyczące odcinków serialu wyprodukowanych przed rokiem 1991. Data graniczna jest wyznaczona upadkiem ZSRR, a artykuł stanowi wycinek szerszych badań nad animowanym filmem dziecięcym wyprodukowanym w Europie Środkowo-Wschodniej w okresie komunizmu. Analizy przeprowadzone zostały przy pomocy metody deskryptywnej, polegającej na opisywaniu wybranych fragmentów filmu wraz z towarzyszącą im muzyką. Metoda ta stosowana jest m.in. przez K. Kalinak (zob. eadem, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992). Nie udało się dotrzeć do partytur omawianej muzyki — wytwórnia Bratři v triku poinformowała, iż obecnie prawa autorskie do serialu należą do innej instytucji, z którą nie udało się nawiązać kontaktu. Za źródła do niniejszego opracowania posłużyły więc jedynie filmy wraz ze ścieżkami dźwiękowymi, a analiza przeprowadzona została drogą audytywną.

<sup>2</sup> Za: I. Fisher, *50 Years of Burrowing Gently Into Czech Culture*, „New York Times” [online], 6 marca 2004, <http://www.nytimes.com/2004/03/06/world/the-saturday-profile-50-years-of-burrowing-gently-into-czech-culture.html> (dostęp: 07.09.2016).

<sup>3</sup> Seria zeszytów, teczek i innych artykułów papierniczych z podobiznami Krecika i jego przyjaciół znajdowała się choćby w ofercie czeskiej firmy Bobo. Produkty te swego czasu dostępne były również w Polsce.

wspominając o pluszowych kopiach bohatera. O ponadczasowym uroku Krecika świadczyć może też fakt, że w dobie produkcji w rodzaju *Epoki lodowcowej* powstają gry komputerowe inspirowane właśnie czeskim filmem animowanym sprzed kilkudziesięciu lat. Można śmiało stwierdzić, że postać Krecika zajęła trwale miejsce nie tylko w kulturze dziecięcej, ale w popkulturze w ogóle. W roku 2011, kiedy amerykański prom kosmiczny Endeavour wylatywał w swą ostatnią misję, jeden z astronautów, Andrew Feustel (którego żona jest Czeszką), zabrał ze sobą specjalnie na tę okazję wykonaną maskotkę Krecika...

Serial *Krecik (Krtek)* wyprodukowany został w latach 1957–2002 przez najstarszą czeską wytwórnę filmów animowanych — praskie studio Bratři v triku. Reżyserem wszystkich odcinków był Zdeněk Miler (1921–2011), twórca tytułowej postaci. Początki serialu sięgają roku 1954, kiedy to Miler poproszony został o zrealizowanie filmu dla dzieci, który dotyczyć miałby iście słowiańskiego zagadnienia, mianowicie — procesu produkcji lnu. Temat sam w sobie wydał się twórcy mało atrakcyjny, więc od razu postanowił ożywić go postacią urzekającego bohatera. W poszukiwaniu weny Zdeněk Miler wybrał się wieczorem na spacer do lasu. Ponieważ widoczność była już mocno ograniczona, twórca potknął się i upadł. Jak się okazało — prosto na kreci kopiec<sup>4</sup>.

Serial o przygodach Krecika liczy pięćdziesiąt jeden odcinków, które (w przeciwieństwie do filmów wchodzących w skład wielu innych znanych seriali) nie są równej długości. Przykładowo: pierwszy film trwa trzynaście minut, jest wiele odcinków pięciominutowych i około ośmiominutowych, zaś najdłuższe zostały rozbudowane aż do trzydziestu minut.

*Krecik* opowiada o przygodach tytułowego bohatera, w których niejednokrotnie udział biorą też jego przyjaciele, m.in.: mysz, jeź, żaby, sowa i inne ptaki. Wszystkie zwierzęta zamieszkują leśną polanę i jest ona często scenerią filmów. Jednak nie tylko, a to głównie dlatego, że w konstrukcji scenariusza wykorzystano podstawową cechę kreta — to, że kopie on podziemne korytarze. Dzięki łatwości przemieszczania się, bohater odwiedza różne miejsca, na przykład robi wykop w ogrodzie (*Krecik i telewizor*, 1970), w pobliżu pozostałości po: ognisku (*Krecik i guma do żucia*, 1969), plenerze malarskim (*Krecik malarzem*, 1972) czy balu karnawałowym (*Karnawał Krecika*, 1975), innym razem trafia do miasta, zwiedza tam zoo (*Krecik w zoo*, 1969), wysypisko śmieci (*Krecik chemikiem*, 1974), jeździ nawet samochodem (*Krecik i samochód*, 1963). Kilkakrotnie korzysta z ludzkich środków lokomocji: pociągu (*Krecik lekarzem*, 1987), helikoptera (*Krecik na pustyni*, 1975), rakiety (*Krecik i rakieta*, 1965) i samolotu (*Krecik*

---

<sup>4</sup> I. Fisher, op. cit.

*gwiazdą filmową*, 1988). Jednorazowo odbywa też podróż bardzo zagadkową — przemieszcza się we śnie, w dodatku... śnionym przez człowieka (*Krecik we śnie*, 1984). Zdecydowana większość przygód dzieje się latem, odcinki „zimowe” stanowią wyjątek.

Krecik jest odważny i szlachetny (zawsze pomaga innym), a przy tym pomysłowy i ciekawy świata. Cieszy się zasłużoną sympatią wśród mieszkańców lasu. Nie jest jednak typem bohatera, który bez względu na okoliczności zawsze pozostaje w swych czynach do znudzenia krystaliczny<sup>5</sup>. Bardzo rzadko (ale jednak) zdarza mu się zachowanie zawadiackie — np. gdy bez żadnego powodu przeszkadza dziadkowi pracującemu w ogrodzie, strzelając w niego kulkami, a później, już ze strachu, niszczy antenę telewizyjną (*Krecik i telewizor*, 1970). Kompozytor Vadim Petrov scharakteryzował Krecika następująco: „Wspólnie [ze Zdenkiem Milerem] obdarzyliśmy postać charakterem małego czeskiego dobrodusznego urwisa, który ma swój rozum, walczy z bezprawiem i pomaga wszystkim kompanom”<sup>6</sup>. Wcześniej sam reżyser i twórca postaci wyznał: „Dużo czasu zajęło mi uświadomienie sobie tego, ale kiedy rysuję Krecika, rysuję samego siebie. Mam na myśli to, że Krecik jest ideałem, do którego powinienem dążyć. Ale nie mogę osiągnąć tego ideału”<sup>7</sup>.

*Krecik*, jak przystało na wartościowy film dla dzieci, uwrażliwia młodego widza na takie wartości, jak: empatia, przyjaźń, odwaga, gotowość do walki ze złem, ciekawość świata i pomysłowość, która pozwala przechrzyć silniejszego fizycznie przeciwnika. Są to wzorce zwykle spotykane zarówno w dobrych filmach animowanych, jak i w baśniach i podaniach różnych narodów. Jeszcze jednym ważnym przesłaniem — mniej lub bardziej widocznym w poszczególnych odcinkach, jednak praktycznie zawsze obecnym — jest pochwała świata przyrody i krytyka cywilizacji. Sugeruje to już sam dobór bohaterów, którymi są niemal wyłącznie zwierzęta. Ludzie pojawiają się epizodycznie, i to tylko

<sup>5</sup> Kompozytor Vadim Petrov tak to określił: „Mały łobuz, ale zawsze dobroduszny i pozytywny” (Mały rošťák, ale vždy dobrosrdečný a pozitivní). Idem, [korespondencja z K. Babulewicz], styczeń 2016 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. z jęz. czeskiego — K. Babulewicz).

<sup>6</sup> „Figurce jsme společně dali do vínku oduševnělý charakter malého českého dobromyslného uličníka, který má svůj rozum, bojuje proti bezpráví a pomáhá všem svým kamarádům”. Za: [b.a.], *Miler si pokračování Krta nepřál, řekl k čínským dilům autor hudby Petrov*, „Novinky.cz” [online], 30 października 2014, <http://www.novinky.cz/kultura/352058-miler-si-pokracovani-krta-nepral-rekl-k-cinsky-dilum-autor-hudby-petrov.html> (dostęp: 15.03.2016).

<sup>7</sup> „It took me a long time to realize it, but when I draw Krtek I am drawing myself,“ he said. »What I mean is that Krtek is the ideal that should be me. But I can’t meet that ideal.«. I. Fisher, op. cit. (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. z ang. — K. Babulewicz).

w związku z poważnymi kłopotami, jak np. wycinka lasu (*Krecik w mieście*, 1982) lub niebezpieczeństwo zastosowania przez gospodarza środka kretobójczego (*Krecik i telewizor*, 1970). Sama cywilizacja zawsze oceniana jest w serialu negatywnie — czy to bezpośrednio, jak w filmie *Krecik w mieście*, czy też pośrednio, jak w odcinku *Krecik i telewizor*, kiedy to właśnie przez tę zdobycz techniki bohater postawiony zostaje w sytuacji śmiertelnego zagrożenia — w telewizji emitowana jest reklama środka niszczącego krety. Nie zawsze jednak wynalazki cywilizacji wywołują sytuacje tak ekstremalne. Czasami nowinki techniczne przypadają Krecikowi do gustu, np. gramofon w filmie *Krecik i muzyka* (1974), aparat fotograficzny w odcinku *Krecik fotografem* (1975) czy radio w *Kreciku i tranzystorze* (1968). W owych przypadkach scenariusz zostaje jednak skonstruowany w ten sposób, aby wykazać, że to, iż dany obiekt przestał działać, ma ostatecznie skutek pozytywny — jego naturalny „ekwiwalent” okazuje się lepszy (np. muzyka lasu zwycięża z ragtime’em odtwarzanym przez gramofon). Na ogół jednak wynalazki cywilizacyjne wywołują u Krecika zdziwienie, niezrozumienie — próbuje się nimi opiekować jak zwierzętami, np. w filmie *Krecik i telefon* (1974).

Filmy o Kreciku mają w sobie dużo ciepła (cienista, leśna sceneria w tle wprowadza tylko nieznaczny pierwiastek tajemniczości czy może raczej liryzmu). Akcja toczy się dość wolno, w porównaniu z innymi współczesnymi produkcjami. Zdeněk Miler wypowiedział się w kwestii tego typu różnic następująco: „Zawsze zastanawiałem się nad amerykańską historią. Była bardzo trudna. Ludzie przybyli. Zdobyli kontynent. Doświadczali trudności i to właśnie te ciężkie doświadczenia odzwierciedlane są przez amerykańskie filmy. Przyglądam się tamtejszym dzieciom i wydaje mi się, że to, co oglądają, jest właśnie odbłaskiem owej surowości. Jeśli spojrzeć na Amerykę — jest epicka. Tymczasem tu jest bardziej poetycko. Czuję tu więcej liryzmu”<sup>8</sup>.

Serial szczególną popularność zdobył w Niemczech i w Japonii<sup>9</sup>, w Chinach natomiast fascynacja środkowoeuropejskim dziełem sięgnęła wyjątkowo daleko — film postanowiono „rozwinąć”, tzn. zaadaptować do rodzimej scenerii i wykorzystać na jego gruncie najnowsze możliwości techniki obrazu. W roku

---

<sup>8</sup> „I always look at American history,»he said, »and it is a very hard one. People came. They conquered a continent. They suffered hardships, and that hardship is reflected in its movies. I look at children there and think what they are watching is a reflection of that hardness. If you look at America, it is epic. Whereas here, it is more poetic. I feel here there is more lyricism.«”  
I. Fisher, op. cit.

<sup>9</sup> Ibidem.

2014 (czyli trzy lata po śmierci reżysera) prezydent Miloš Zeman w trakcie wizyty w Państwie Środka podpisał umowę o produkcji nowych odcinków serialu, skazując tym samym *Krecika* na los intratnego produktu eksportowego<sup>10</sup>. Rok później na praskim Hradzie odbyła się prezentacja „nowego *Krecika*” w technologii 3D. Kompanem słynnego bohatera została panda. Dekadę wcześniej natomiast, w roku 2004, Zdeněk Miler, który konsekwentnie odrzucał propozycje przekazania praw autorskich, wyznał: „Gdybym sprzedał *Krecika*, to by było tak, jakbym go zabił”<sup>11</sup>. Nie dziwią więc słowa wypowiedziane w październiku 2014 roku przez Vadima Petrova, kompozytora i jednego z najważniejszych współtwórców filmu: „Zdeněk Miler [...] niezliczoną ilość razy podkreślał, iż nie życzy sobie, by po jego śmierci dzieło było kontynuowane. Również za swego życia nigdy nie wyraził zgody na tego typu praktyki. Ponieważ byliśmy ze Zdenkiem Milerem zawsze jednomyślni, tak i dziś, w tym przypadku całkowicie i bez wyjątku się z nim zgadzam”<sup>12</sup>. Kompozytor zastrzegł, że odżegnuje się od uczestnictwa w nowej produkcji.

### Muzyka w serialu

Choć reżyserem wszystkich odcinków serialu była ta sama osoba, na przestrzeni lat film ewoluował — zmieniała się długość odcinków, stopień skomplikowania fabuły, a także muzyka. Oprawa muzyczna filmów stanowiących przedmiot tych rozważań (do odcinka *Krecik gwiazdą filmową*, 1988) była dziełem czterech kompozytorów. Zanim jednak do nich przejdziemy, zwróćmy uwagę na istnienie pewnych stałych cech charakterystycznych dla wszystkich odcinków serialu. Pierwszą z nich jest to, że — w odróżnieniu np. od polskich seriali, takich jak *Reksio* czy *Miś Uszatek* — nie ma tu wspólnej wszystkim odcinkom czołówki. Po drugie, muzyka w tym serialu jest w stu procentach autorska, skomponowana specjalnie na potrzeby filmu (co oczywiście nie jest zjawiskiem rzadkim w przypadku seriali animowanych) i nie występują w niej

<sup>10</sup> Za: P. Bukalska, *Krecik mówi po chińsku*, „Tygodnik Powszechny” [online], 13 lipca 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/krecik-mowi-po-chinsku-29177> (dostęp: 11.03.2016).

<sup>11</sup> I. Fisher, op. cit.

<sup>12</sup> „Zdeněk Miler [...] nečíslněkrát prohlašoval, že si po své smrti nepřeje, aby v jeho díle bylo pokračováno. Nikdy také k podobným praktikám nedal za svého života souhlas. Protože jsme byli se Zdenkem Milerem myšlenkově vždy jednotní, tak tedy i dnes v tomto případě s ním zcela a bez výjimky souhlasím”. Za: [b.a.], *Miler si pokračování Krta nepřál, řekl k čínským dílům autor hudby Petrov*, op. cit.

cytaty<sup>13</sup>. Kolejna cecha muzyki wynika z treści filmu: jak już wspomniano, *Krecik* nie należy do „dziecięcych filmów akcji” i nie obfituje w sceny, w których najważniejszy jest ruch. Dlatego też nie dominuje tu zjawisko *mickeymousingu*, czyli ścisłego synchronizowania akcentów rytmicznych w muzyce z obrazem, które stereotypowo wskazywane jest jako podstawowa cecha muzyki do filmu animowanego. Nie oznacza to, że kompozytorzy *Krecika* całkowicie rezygnują z synchronizacji muzyki i obrazu, jednak w przypadku niektórych odcinków muzyka wykazuje zadziwiającą autonomię względem obrazu.

Pierwszym z twórców związanych z serialem *Krecik* był Jaroslav Křička<sup>14</sup>, autor oprawy muzycznej jedynie pierwszego filmu z serii, czyli *Jak Kret dostał spodenki* (1957). Film ten jest nieco inny niż późniejsze odcinki — przede wszystkim dlatego, że w tym pojedynczym przypadku bohaterowie mówią (w kolejnych filmach słychać głównie onomatopeje w rodzaju „ah jo”, „ahoj” i zazwyczaj wypowiada je Krecik, słychać też odgłosy radości, zdziwienia itp.). Krecik zobaczył schnące na sznurze spodenki (tzw. ogrodniczki) i zapragnął mieć takie same (koniecznie z kieszeniami). Mieszkańcy lasu pomagają w obróbce lnu podług swoich umiejętności i zgodnie z zasadą współpracy w obrębie wspólnoty. Krecik otrzymuje upragnione spodenki.

---

<sup>13</sup> *Krecik* plasuje się pod tym względem (oraz pod kilkoma innymi) na antypodach radziecko-rosyjskiego serialu *Wilk i zając*, w którego ścieżce dźwiękowej przeważają właśnie cytaty muzyczne (rozmaitego pochodzenia). W *Kreciku* jedyne nawiązanie do konkretnego utworu pojawia się w odcinku *Wigilia Krecika* — Krecik i mysz przez moment nucą *Cichą noc*. Zauważyć można więc, że przywołanie znanej melodii ma miejsce jedynie wtedy, kiedy staje się to konieczne — trudno wywołać świąteczną atmosferę bez jednoznacznego nawiązania muzycznego.

<sup>14</sup> Jaroslav Křička (ur. 27.08.1882 Kelč na Moravě, zm. 23.01.1969 Praga) — czeski kompozytor i dyrygent, autor muzyki scenicznej, orkiestrowej, kameralnej, instrumentalnej, filmowej i piosenek dla dzieci. Pochodził z rodziny muzycznej. Studiował kompozycję u Karla Knittla i Karla Steckera w Konserwatorium Praskim, naukę kontynuował w Berlinie. W roku 1906 wyjechał do Jekatierinosławia (Dniepropietrowsk), gdzie podjął pracę dydaktyczną — uczył przedmiotów teoretycznych i prowadził orkiestrę, przyczyniając się do propagowania muzyki czeskiej. W czasie tego trzyletniego pobytu zetknął się z muzyką rosyjską; wpływ na jego twórczość wywarł zwłaszcza cykl pieśni M. Musorgskiego *Z izby dziecięcej*. Przyjaźnił się z A. Głazułowem i S. Taniejewem. Po powrocie do Czech dyrygował praskim Hlaholem oraz chórem Filharmonii Czeskiej. Po śmierci K. Steckera został mianowany profesorem kompozycji w praskim konserwatorium, a w latach 1942–1945 sprawował funkcję rektora tej uczelni. Istotnym obszarem zainteresowań Křičky była muzyka dla najmłodszych. Słownik *Čeští skladatelé současnosti* podaje, iż tworzenie dla dzieci stanowiło najważniejszy aspekt jego działalności kompozytorskiej oraz że wśród twórców czeskich pozostawał w tym względzie bezkonkurencyjny. Wśród jego utworów dla młodych adeptów muzyki znalazły się kompozycje zróżnicowane gatunkowo, a pośród nich: opery (np. *Ogari*), utwory fortepianowe (np. *Koňsanski*) oraz piosenki (np. *Alfabet*, *Marsz zwierzątek*), które zdobyły w Czechach wielką popularność. Za: M[arie] V[álková], „Křička Jaroslav”, hasło w: *Čeští skladatelé současnosti*, red. A. Martínková, Praha 1985, s. 156.



Odcinek opatrzony został przez kompozytora czołówką, zawierającą sentymentalny skrzypcowy temat przewodni, który wielokrotnie powraca w toku filmu. Tego rodzaju wstęp nie kojarzy się raczej z animacją, prędkiej z przedwojenną muzyką filmową (polskiemu odbiorcy może nasuwać skojarzenie z epoką Henryka Warsa). Muzyka, która towarzyszy wydarzeniom, ma znamiona samodzielnego utworu, stanowi rodzaj tła o własnym toku melodycznym, harmonicznym i rytmicznym. Najwyraźniejszym sposobem dostosowywania jej do zmieniającej się akcji jest „cięcie” wspomnianego tematu przewodniego — gdy zmienia się sceneria wydarzeń. Całość jest raczej anachroniczna, pod względem stylu — neobarokowa: autor bazuje na tradycyjnym wirtuozostwie skrzypcowym, preferując figuracje. Występują także ściśle imitacje, a także konwencjonalne efekty ilustracyjne: dźwięk fletu skojarzony zostaje z ptasim śpiewem, tryb majorowy i minorowy pojawiają się zgodnie z nastrojem *Krecika*. Ukazywaniu owej zmienności sprzyja technika wariacyjna, która staje się podstawową zasadą konstrukcyjną muzyki tego odcinka. Dzięki niej, przykładowo, kiedy igła tańczy, na ścieżce dźwiękowej pojawia się walc — przekształcony ze skrzypcowego *leitmotivu*. Kunsztowna oprawa muzyczna tego odcinka nadawałaby się do koncertowego wykonania prosto z filmowej partytury, bez konieczności wtórnego tworzenia filmowej suity — w filmie nieustannie brzmi muzyka. Umieszczenie tego typu kompozycji w ścieżce dźwiękowej ma zapewne walory dydaktyczne: widzowie od najmłodszych lat obcuja z brzmieniem symfonicznym i klasycznymi technikami kompozytorskimi, co pomaga w kształtowaniu dobrego gustu muzycznego. Jednak momentami podniosła i dramatyczna (czy nawet: patetyczna) estetyka tej muzyki jest w odbiorze dość zaskakująca, gdy zestawiamy ją z tym, co dzieje się na ekranie.

Kompozytorem muzyki do dwóch kolejnych odcinków (*Krecik i samochód*, *Krecik i rakieta*) był William Bukov<sup>15</sup>. Jego muzyka do nich nie jest już

---

<sup>15</sup> William Bukov<sup>y</sup> (ur. 18.01.1932 Łuczaniec, zm. 31.07.1968 Praga) — słowacki kompozytor żydowskiego pochodzenia (urodził się jako William Brühl). Studiował pedagogikę muzyczną na Uniwersytecie Karola w Pradze, w zakresie kompozycji był samoukiem (przyznawał się do inspiracji m.in. twórczością Janáčka, Prokofiewa, Strawińskiego i Bartóka). Po ukończeniu studiów pracował jako niezależny artysta. Od roku 1956 komponował muzykę do reklam, filmów dokumentalnych i animowanych. Poza muzyką filmową (będącą ważnym etapem rozwoju tej dziedziny twórczości na Słowacji) komponował też piosenki, muzykę teatralną (dla paryskiego Théâtre National Populaire) i baletową. Wszystkie informacje na podstawie: [Erkul], *William Bukov<sup>y</sup>* [online], dostępne na: Filmová Databáze, <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/32447-william-bukovy.html> (dostęp 30.05.2016); Pavel „raro<sup>h</sup>” Straka, *William Bukov<sup>y</sup>* [online], dostępne na: Česko-Slovenská filmová databáze, <http://www.csfd.cz/tvurce/32514-wiliam-bukovy/> (dostęp: 30.05.2016). Dotychczas nie udało się dotrzeć do innych źródeł informacji na temat kompozytora



kształtowana na wzór niezależnej kompozycji, lecz wiernie podąża za akcją. Opracowanie muzyczne rozpada się na szereg krótkich odcinków, które są silnie skonstrastowane wyrazowo. Obok fragmentów symfonicznych (orkiestra wykonuje tu przede wszystkim tematy przewodnie odcinków) duży udział zyskują fragmenty wykonywane przez instrument solowy. Pojawia się syntezator, kompozytor wprowadza też efekty akustyczne szkicujące „pejzaż dźwiękowy” filmowej opowieści. Często przestrzeń dźwiękowa wypełniona jest samymi odgłosami (np. szumem samochodów). Kompozytor wykorzystuje również inne środki muzyki awangardowej (choćby wówczas, kiedy Krecik przebywa pod ziemią). Stosowana jest technika wariacyjna — główne tematy odcinków (w przypadku filmu *Krecik i samochód* entuzjastyczny, pełen rozmachu fragment nawiązujący do sygnału klaksonu) dostosowywane są do zmieniającej się akcji. Pojawia się dużo efektów ilustracyjnych, co nie dziwi, zważywszy na akcję. W odcinku *Krecik i samochód* punktem wyjścia filmowej akcji jest marzenie Krecika: chce mieć samochód. Bohater stworzył bowiem wykop w mieście i zafascynowały go pędzące maszyny. Udało mu się zdobyć własny środek lokomocji — dziecko bawiące się w Indianina zniszczyło czerwony samochodzik, a Krecik zdołał doprowadzić nakręcane autko do stanu używalności. Jego marzeniom o własnym samochodzie towarzyszy rzewny temat fletu. Kiedy Krecik „włamuje się” do prawdziwego samochodu i niechcący włącza radio, rozbrzmiewa rock and roll — muzyka ta bardzo przypada zwierzątku do gustu — tańczy. A kiedy szczęśliwy Krecik pędzi swym własnym samochodem, prędkość podkreśla jazzujący saksofon.

W kolejnym filmie tematyka urbanistyczna przemienia się w futurystyczną — Krecik leci rakieta, a z powodu awarii trafia na bezludną wyspę, na której poznaje uczynnego kraba. Zmiana otoczenia znalazła oddźwięk w instrumentarium — pojawił się na przykład fortepian preparowany. Gdy akcja dzieje się pod wodą, rozbrzmiewa czelesta. Dwa szczegóły wydają się w przypadku tego filmu szczególnie warte odnotowania. Po pierwsze, kiedy bohater trafia na wyspę (egzotyczny klimat podkreśla eksponowanie półtonów) i bezskutecznie poszukuje żywej duszy, siada załamany nad brzegiem morza, a wtedy w ścieżce dźwiękowej pojawia się fragment interesującej minikompozycji, wykonywanej przez fortepian solo (zob. przykł. 1). Do złudzenia przypomina ona miniaturę z romantycznych zbiorów: plan nadrzędny tworzy rzewna melodia (towarzyszy

---

— nie wspomina o nim nie tylko *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, ale również encyklopedie poświęcone muzyce czeskiej/czechosłowackiej: *Čeští skladatelé současnosti*, *Contemporary Czechoslovak Composers*, *Encyklopedie Jazzu a Moderní Populární Hudby. Část jmenná — světová scéna* czy *Československý hudební slovník osob a institucí*.

jej płacz Krecika), w akompaniamentcie słycać repetowane molowe akordy. Drugi interesujący szczegół pojawia się w weselszych okolicznościach: gdy Krecik skacze na nadmuchiwany krokodylu (widać też plażową torbę — oba akcesoria zostały zapewne wyrzucone na brzeg przez morze), fortepian preparowany wykonuje motywy neobarokowe — słycać nawiązania do „koronkowych” figur klawesynistów francuskich.

Przykład 1. Temat oddający samotność Krecika na bezludnej wyspie (*Krecik i rakieta*, 1965, reż. Z. Miler, muzyka W. Bukový)



Twórcą oprawy muzycznej do odcinków 4–13<sup>16</sup> był Miloš Vacek<sup>17</sup> Jego muzyka do *Krecika* jest bardziej autonomiczna niż w dwóch poprzednich

<sup>16</sup> *Krecik i tranzystor* (1968), *Krecik i guma do żucia* (1969), *Krecik i zielona gwiazda* (1969), *Krecik w zoo* (1969), *Krecik ogrodnikiem* (1969), *Krecik i jeź* (1970), *Krecik i lizak* (1970), *Krecik i telewizor* (1970), *Krecik i parasol* (1971), *Krecik malarzem* (1972).

<sup>17</sup> Miloš Vacek (ur. 20.06.1928 Horní Roveň, zm. 29.02.2012 Praga) — czeski kompozytor, dyrygent i organista. Pochodził z muzycznej rodziny: jego ojciec był oboistą, kompozytorem i pedagogiem, zaś matka śpiewaczką. Studiował grę na organach w Konserwatorium Praskim, a następnie kompozycję u F. Píchy i J. Řídkego w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (uczelnia posiadająca m.in. Wydział Muzyczny). W czasie służby wojskowej był kompozytorem w zespole Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého (1951–1954), od roku 1954 poświęcił się wyłącznie działalności twórczej. Był autorem dzieł scenicznych — m.in. oper, baletów, komedii muzycznych i musicali, muzyki orkiestrowej, kameralnej, utworów na różne składy wokalnie-instrumentalne, a także pieśni masowych i muzyki na orkiestry dęte, wykorzystywanej podczas spartakiad (za: B. Štědroň, „Vacek Miloš”, hasło w: *Československý hudební slovník osob a institucí*, red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček, Praha 1965, s. 829). Stale współpracował z telewizją (komponował m.in. na potrzeby kabaretu dziecięcego). Był autorem muzyki do wielu filmów pełnometrażowych (np. *Život pro Jana Kašpara*, 1959) oraz mniejszych form. W roku 1954 został odznaczony złotym medalem przez Ministra Kultury Chińskiej Republiki Ludowej za muzykę do filmu dokumentalnego *Ludzie jednego serca* (*Lidé jednoho srdce*, 1953). Za: Č. Gardavský, „Vacek, Miloš”, hasło w: *Contemporary Czechoslovak Composers*, red. Č. Gardavský, Prague–Bratislava 1965, s. 478.

filmach z serii, umuzycznionych przez Wiliama Bukovego — teraz odcinki muzyczne tylko mniej więcej odpowiadają „odcinkom” akcji. W dalszym ciągu duży udział ma kolorystyka, częściowo tworzona za pomocą technik awangardowych: pojawiają się efekty akustyczne i syntezator, włączone zostają też nowoczesne instrumenty, np. perkusja, gitara elektryczna, a nawet gitara hawajska — ta ostatnia ilustruje Iwa w odcinku *Krecik w zoo*. Mimo że odcinki opracowane przez Vacka nie posiadają czołówek, kompozytor zadbał o stworzenie wrażenia muzycznego pokrewieństwa pomiędzy odcinkami: powiązał je trzema muzycznymi motywami. Pierwszy przypisany jest scenie, która zazwyczaj rozpoczyna film, czyli widokowi Krecika wygrzebującego się z kopca. W warstwie muzycznej oddają to pojedyncze dźwięki fagotu, instrumentu chętnie wykorzystywanego przez kompozytorów na sposób humorystyczny. Kolejny muzyczny znak przypisany został trzem ptakom, które nieraz śmieją się z głównego bohatera — ich odgłosy odzwierciedla powtórzony, opadająco-wznoszący pochód trzech dźwięków (skok o tercję i o sekundę wielką) zakończony fletowym trylem. Trzeci muzyczny znak można już nazwać tematem — jest to rodzaj groteskowej polki (bardzo przypominającej polki Szostakowicza), wykonywanej przez fagot. Jej ekscentryczną estetykę stwarza specyficzne następstwo interwałów — mamy tu do czynienia z komizmem pojawiającym się wskutek stosowania zaskakujących dysonansów. Polka pełni funkcję tematu „działającego Krecika” (taniec bywa ukazywany też w opracowaniu wariacyjnym).

W filmach z muzyką Vacka pojawił się też pomysł na ujednocianie ścieżki dźwiękowej nie tylko całego serialu, lecz również w obrębie poszczególnych filmów — niekiedy bohaterowie „gościnni” otrzymują własne tematy muzyczne. Ma to miejsce chociażby w odcinku *Krecik i telewizor* — pojawieniu się staruszka gospodarza towarzyszy kołyszący, ociążały temat wykonywany przez instrumenty dęte blaszane (typ akompaniamentu nawiązuje do czeskiej muzyki ludowej). W filmie *Krecik malarz* z postacią lisa skojarzony zostaje agresywnie brzmiący, synkopowany temat złożony z krótkich motywów oddzielonych od siebie pauzami i tworzących sekwencję chromatyczną (temat wykonuje trąbka przy perkusyjnym akompaniamencie). Własną muzykę (powtarzaną i przekształcaną w toku odcinka) otrzymuje też jeź (*Krecik i jeź*, 1970) — beztriosko pogwizduje na 2/4, kiedy niesie owoce, a potem leniuchuje (zob. przykł. 2). Linia melodyczna wykonywana jest następnie z humorystycznie brzmiącymi glissandami fagotu. Jest to rodzaj muzycznego żartu z lenistwa jeża — opracowanie muzyczne przypomina czeski ludowy marsz, a gwizdana melodia kojarzy się z pracą — w tym samym

czasie Krecik rzeczywiście pracuje, bo musi usuwać skutki powodzi, a jak się później okaże, lenistwo sprowadzi na jeża kłopoty.

Przykład 2. Temat jeża (*Krecik i jeż*, 1970, reż. Z. Miler, muzyka M. Vacek)



Ciekawym rozwiązaniem muzycznym jest wokaliza. Kompozytor poetycko skojarzył ją z mową kwiatów. Ma to miejsce w filmie *Krecik ogrodnikiem*, w którym tytułowy bohater i mysz ratują rośliny przed uschnięciem. Kwiatom przypisany został durowy, synkopowany temat (wykonywany na sylabach „la la la”).

Wart odnotowania jest fakt, iż Milošowi Vackovi udało się umiejętnie wykorzystać w ścieżkach dźwiękowych *Krecika* doświadczenia, które zdobył jako kompozytor pieśni masowych i muzyki na orkiestry dęte, wykonywanych podczas spartakiad. Najbardziej wyraziste nawiązanie do wspomnianego gatunku pojawia się w filmie *Krecik malarz*. Główny bohater maluje leśne zwierzęta w fantazyjne wzory (znalazł puszkę z farbą, a jak się wcześniej przypadkowo okazało, taka zmiana ich wizerunków pozwala odstraszyć wroga nastawionego lisa). Chętnych do metamorfozy jest bardzo wielu, tworzą kolejkę, a niestrudzonej pracy Krecika towarzyszy całkowicie tonalna melodia o szerokiej frazie, gwizdana na dyskretnym tle uderzeń miotełek. Wkrótce zostaje przejęta przez gitarę, a następnie — harmonijkę ustną. Ma specyficznie radosny charakter, kojarzący się z typem optymizmu obecnym w pieśniach pracy. Marsz wykonywany przez orkiestrę dętą znalazł natomiast zastosowanie w filmie *Krecik i tranzystor* (dochodzący z radia, przynosi na myśl wojskową paradę) oraz w *Kreciku i lizaku* (gdzie główny bohater sam maszeruje z tytułowym znaleziskiem). Zaskoczyć może fakt, że w odcinkach opracowywanych przez Vacka znalazły zastosowanie nie tylko marsze wojskowe, ale również... marsze pogrzebowe. Wykorzystał je kompozytor przewrotnie, w funkcji komicznej, dla uzyskania groteskowego nastroju. Pierwszy *marche funèbre* pojawia się już w czwartym odcinku serialu, czyli w filmie *Krecik i tranzystor*. Wykonują go instrumenty dęte blaszane (trąbka i tuba). Półtonowe motywy są powtarzane na tle opadającego chromatycznie basu, czyli znanego w historii muzyki motywu cierpienia (wykonuje go tuba). Brzmienie jest tak ciężkie, że widz może się domyślać, iż smutek ten

jest wyolbrzymiony, chwilowy, a narrator podpowiada, aby nie brać go całkiem na serio (choć Krecik płacze). Trzeba wyjaśnić w końcu, skąd w tak pogodnym filmie atmosfera pogrzebowa: wbrew temu, czego można by się domyślać, marsz nie dobiega z radia — na ekranie widzimy prawdziwy pogrzeb, a Krecik ma niespodziewaną możliwość wykorzystania swego najważniejszego rekwizytu, jakim jest szpadel. Zakopuje zepsute radio. Kolejny marsz pogrzebowy rozbrzmiewa w następnym, piątym odcinku serialu (*Krecik i guma do żucia*) i tu sytuacja staje się poważniejsza — na pogrzeb grają samemu Krecikowi. Bohater chciał się uwolnić od gumy do żucia (znalazł ją na polanie wśród śmieci pozostawionych po biwaku) i uderzył w drzewo z tak dużą prędkością, że stracił przytomność. Warto zauważyć, z jaką dokładnością muzyka komunikuje teraz akcję: kiedy bohater pada na ziemię, słychać synkopowane, głuche uderzenie w bęben, a za moment — wspomniany wcześniej motyw ptasiego śmiechu wykonywany przez flet (ptaki nie zdają sobie jeszcze sprawy, co się stało). Kiedy „grobowe” uderzenie się powtarza, skrzydlaci przyjaciele dostrzegają tragedię, a w ścieżce dźwiękowej rozwija się marsz żałobny — pojawia się synkopowana linia melodyczna wykonywana przez puzon przy akompaniamencie kotłów (tworzy się rytm komplementarny), dołączają na chwilę ptaki (flet), potem harmonijka ustna i skrzypce, a wtedy marsz dobiega końca — przybywa bowiem mysz, która zamiast opłakiwać przyjaciela, wpada na pomysł, jak przywrócić mu przytomność. Trzeci, najbardziej efektowny marsz żałobny Miloš Vacek umieścił w filmie *Krecik i jeź*. Tym razem nikt nie doznał jeszcze fizycznego uszczerbku, jednak został pojmany w niewolę — chodzi o leniwego, objadającego się jeża, który w trakcie drzemki zostaje schwytyany do klatki i odniesiony jako przyszły eksponat do sali przyrodniczej pobliskiej szkoły. Marsz rozbrzmiewa od momentu, gdy zwierzę trafia do przenośnej klatki. Oczywiście wykonywany jest przez instrumenty dęte blaszane. Brzmienie jest ponure (za sprawą bardzo niskiego rejestru tuby, która akompaniuje trąbce). „Military” kształt partii trąbki upodabnia marsz do muzyki z filmu wojennego. Warto zaznaczyć, że po raz kolejny kompozytor odwołuje się także do epoki baroku, korzystając z prostych środków imitacyjnych. Marsz zastąpiony zostaje nowym odcinkiem muzycznym, gdy tylko Krecik i mysz wyruszają jeżowi na ratunek.

W odcinkach opracowanych muzycznie przez Miloša Vacka występują ciekawe rozwiązania ilustracyjne. Na przykład w filmie *Krecik w zoo*, kiedy tytułowy bohater wydostaje się z nowego kopca, zbudowanego, jak się za moment okaże, na terenie zoo, od razu słychać przytłumione uderzenia w ksylofon, a w tle brzmi tajemniczo syntezator. Za chwilę bohater zostaje zauważony przez

słonia — moment ten zostaje podkreślony pojawieniem się w ścieżce dźwiękowej „tematu działania” — groteskowej polki, która zostaje przystosowana do aktualnych wydarzeń — do fagotu dołączają ciężkie uderzenia wykreowane elektronicznie (stanowią kontynuację rytmiczną znacznie delikatniejszych dźwięków ksylofonu). *Krecik w zoo* za sprawą scenarzysty stał się dla kompozytora naturalnym polem do popisu, jeśli chodzi o muzyczne charakteryzowanie egzotycznych zwierząt. Poszczególne pomysły wynikają ze skojarzeń z kolorytem miejsca, z którego pochodzą owe zwierzęta (żółw scharakteryzowany zostaje za pomocą „orientalnej” skali pentatonicznej — zob. przykł. 3, a lwa, jak już wspomniano, charakteryzują „słoneczne”, pogodne dźwięki gitary hawajskiej) lub z intencji naśladowania ich sposobu poruszania się (np. pisklęta strusia scharakteryzowane zostały za pomocą repetowanych dźwięków i trylu, wykonywanych w wysokim rejestrze przez flet — atmosfera przypomina *Taniec kurcząt w skorupkach* Musorgskiego, w którym główną rolę również odgrywa flet).

Przykład 3. Temat żółwia (*Krecik w zoo*, 1969, reż. Z. Miler, muz. M. Vacek)



W tym samym odcinku pojawia się też ciekawa ilustracja muzyczna związana już nie tyle z charakterystyką samych bohaterów, co towarzyszących im odczuć. Lew płacze, bo boli go chwiejący się ząb. Jego cierpienie oddaje molowy temat o kołyszącym rytmie, wykonywany przez instrumenty dęte blaszane (słychać też delikatne uderzenia w talerze perkusyjne). W pewnym momencie brzmi on symultanicznie z groteskowym „tematem działającego Krecika”, a to dlatego, że dzielny bohater już wie, jak pomóc. Warstwa dźwiękowa informuje o tym widza jeszcze przed pojawieniem się obrazu.

Wspominany już wcześniej film *Krecik i tranzystor* zasługuje na to, aby poświęcić mu nieco więcej uwagi, ponieważ jego tematem jest muzyka. Krecik wędruje przez leśną polanę i zachwyca się odgłosami ptaków (flet), pszczoł i żab (puzon z tłumikiem, trąbka). Dźwięki te, następując po sobie, w połączeniu z dźwiękiem syntezatora i czelesty układają się w przebieg przypominający kompozycję muzyczną, za sprawą kolorystyki — bardzo urokliwą. I właśnie w tym momencie, gdy Krecik podziwia artystyczny kunszt natury, potyka się o leżące w trawie radio (upadkowi towarzyszy „magiczne” harfowe *arpeggio*) — muzyka lasu milknie. Gdy po pewnym czasie udaje się uruchomić radio, słychać fragment prognozy pogody. Krecik przysłuchuje się (w tle brzmi jeszcze



niepokojąco syntezator — nieznanne urządzenie początkowo wzbudziło niepokój bohatera). Zaraz potem słychać pogodny, gitarowy walczyk (solo przejmuje też flet, zob. przykł. 4) — brzmi bardzo przyjemnie, przypada bohaterowi do gustu, inne zwierzęta natomiast zatykają uszy.

Przykład 4. Radiowy walc (*Krecik i tranzystor*, 1968, reż. Z. Miler, muz. M. Vacek)



Potem słychać transmisję meczu piłkarskiego — Krecik znów jest rozentuzjasmowany, a zając ucieka. Gdy zapada zmierzch, główny bohater słucha jazzu. Wydaje się przy tym bardzo zrelaksowany. Leśni przyjaciele — przeciwnie, nie mogą przecież spokojnie spać. Krecik tymczasem tańczy. Muzyka zmienia się w marsz wojskowy, a wtedy zwierzęta uciekają. O poranku Krecik gimnastykuje się przy dobiegającym z radia akompaniamencie do ćwiczeń (fortepian traktowany perkusyjnie), ucina sobie drzemkę przy muzyce relaksacyjnej — i w tym momencie radio przestaje działać. Dopiero teraz Krecik orientuje się, że pozostał w lesie sam — wszyscy uciekli, czego wcześniej nie zauważył, zajęty słuchaniem muzyki. Kompozytor wykorzystał pojawienie się w tym odcinku radia do zaprezentowania całego kolażu muzyki diegetycznej. Szeroki przekrój zestawionych ze sobą kalejdoskopowo stylów i gatunków jest sam w sobie zabiegiem czyniącym ścieżkę dźwiękową bardzo interesującą, pojawia się jednak pewne pytanie: czy na pewno muzyka jednoznacznie komunikuje przesłanie filmu? Jeśli morał z tej bajki miałby brzmieć najprościej, czyli: nie powinno się słuchać radia w lesie, odpowiedź brzmiałaby — nie. Mimo że z powodu radia bohater o mało co nie stracił przyjaciół, jemu samemu podobała się słuchana z odbiornika muzyka — widz również odbiera ją jako w pełni harmonijną i przyjemną, niezapowiadającą niczego złego. Powstałby więc pewien dysonans pomiędzy percepcją Krecika (i odbiorcy filmu) a zdaniem mieszkańców lasu, co automatycznie pozbawia odcinek jasnego przesłania. Jeśli jednak przyjąć, że morał tej bajki jest nieco mniej pragmatyczny, dotyczy, można rzec, poglądów estetycznych, a nie kwestii dobrego wychowania, i brzmi: muzyka lasu (natury) ma przewagę nad muzyką „sztuczną”, pochodzącą z radia — sytuacja wygląda nieco lepiej. Krecik tylko chwilowo zaciekawiał się bowiem ludzką muzyką, ucieszył go powrót leśnych przyjaciół i ponownie z fascynacją słuchał ich „muzyki”: pojawia się klamra kompozycyjna (a w muzyce — reprzyza): znów na tle syntezatora słychać pszczołę, żaby i ptaki, co uznać można



za postawienie „kropki nad i”. Zrelaksowany bohater pozdrawia przyjaciół i spokojnie oddaje się drzemce na wierzchołku kopca.

Muzykę do kolejnych szesnastu odcinków (14–29<sup>18</sup>) napisał Vadim Petrov<sup>19</sup>. W przypadku tego kompozytora należy podkreślić, że tworzenie muzyki do filmu animowanego nie znajdowało się na marginesie jego zainteresowań, a wręcz przeciwnie — stanowiło istotny obszar działalności. Był twórcą muzyki do ponad trzystu filmów animowanych, wykonanych różnymi technikami. Sam podkreśla: „Uważam to za swe wielkie życiowe szczęście, iż za pośrednictwem twórczości udało mi się przeniknąć do świata dziecięcych marzeń i fantazji”<sup>20</sup>.

W muzyce Vadima Petrova do serialu *Krecik* ponownie daje się zauważyć prymat myślenia kategoriami muzyki klasycznej. Występująca już wyraźnie

---

<sup>18</sup> *Krecik i muzyka* (1974), *Krecik i telefon* (1974), *Krecik i zapalki* (1974), *Krecik chemikiem* (1974), *Krecik i buldożer* (1975?), *Krecik i dywanik* (1974), *Krecik i jajko* (1975), *Krecik fotografem* (1975), *Krecik zegarmistrzem* (1975), *Krecik na pustyni* (1975), *Wigilia Krecika* (1975), *Karnawał Krecika* (1975), *Krecik w mieście* (1982), *Krecik we śnie* (1984), *Krecik lekarzem* (1987), *Krecik gwiazdą filmową* (1988).

<sup>19</sup> Vadim Petrov (ur. 24.05.1932 Praga) — czeski kompozytor, pedagog i pianista pochodzący z rodziny rosyjskich emigrantów. Jego ojciec, potomek szlacheckiego rodu Repnin, był lekarzem, zaś matka występowała w praskim chórze nauczycielek. Petrov studiował kompozycję u Jaroslava Řídkego w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze. W latach 60. założył specjalizujące się w muzyce tanecznej i jazzie Konserwatorium Ludowe (Lidová konzervatoř, obecnie Konzervatoř Jaroslava Jeřka), którego został pierwszym dyrektorem. W roku 1970 został profesorem Konserwatorium Praskiego — wykładał tam kompozycję i teorię muzyki (do momentu przejścia na emeryturę w 1992 r.). Jest autorem prawie 1300 kompozycji, w tym: muzyki filmowej i telewizyjnej, teatralnej i do słuchowisk radiowych, muzyki symfonicznej i kameralnej, pieśni, utworów przeznaczonych do recytacji poezji i prozy i in. Za: P[avel] S[kála], „Petrov Vadim”, hasło w: *Čeští skladatelé...*, op. cit., s. 210; V. Petrov, *Mé putování za hudbou...* [online], <http://www.prof-vadim-petrov.cz/> (dostęp 15.03.2016).

<sup>20</sup> „Považuji za mimořádné životní štěstí, že jsem svou tvorbou úspěšně pronikl do světa dětských snů a fantazie”. V. Petrov, *Mé putování...*, op. cit. Poza *Krecikiem* Petrov skomponował także muzykę do następujących seriali dla dzieci: *Příběhy cvrčka*, *HUP a HOP*, *Miša Kulička*, *Robotek Emilek*, *Čtyřlístek v pohádce* oraz *Krkonošská pohádka* (reż. Věra Jordánová, dwadzieścia odcinków, grają aktorzy). Ten ostatni serial jest dobranocką opowiadającą o legendarnym władcy Karkonoszy. Choć nie jest to film animowany, sam kompozytor wyróżnił go na tle pozostałych bajek — w czasie kiedy został poproszony o skomponowanie muzyki, przeżywał żalobę po śmierci swego dziadka, z którym w dzieciństwie odbywał wyprawy w Karkonosze i dzięki nim dobrze poznał tamtejszych górali — ich zwyczaje, podania i baśnie. W filmie promującym swą płytę *Tarantela* (2014), zawierającą m.in. czołówkę wspomnianego filmu, podkreśla, że właśnie ten serial był parokrotnie uznany za najlepszą czeską dobranockę (informacja pochodzi z filmu promocyjnego *Vadim Petrov — promo CD Tarantela*, dostępnego w serwisie youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=NWGWvn0AR7Y>, dostęp: 01.06.2016).

u Vacka predylekcja do autonomizacji muzyki, również w sensie odchodzenia od mechanicznego utożsamiania przebiegu czasowego muzyki i obrazu, zostaje tu jeszcze wyostrzona. Dodatkowe efekty akustyczne praktycznie znikają od tej pory ze ścieżek dźwiękowych (wyjątek stanowią odcinki: *Krecik zegarmistrzem* (1975), w którym wykorzystane są odgłosy tykania zegara, oraz *Krecik i telefon* (1974) — w muzycznym fragmencie wprowadzającym, powracającym w toku odcinka, słyszeć sygnał telefonu). Wyeliminowane są również syntezator i instrumenty spoza orkiestry symfonicznej (poza gitarą elektryczną). Nie ma już fragmentów eksperymentalnych, awangardowych czy groteskowych (w rodzaju „tematu działania Krecika”, który obecny był u Miloša Vacka), znacznie mniej jest też fragmentów ilustracyjnych. Tematy stają się bardziej wokalne, w dalszym ciągu duży udział w konstrukcji muzycznej odcinka ma technika wariacyjna. Pomiedzy muzyką do poszczególnych filmów nie ma od tej pory pokrewieństwa tematycznego. Muzyka Petrova związana jest z akcją, choć nie zawsze za nią ostentacyjnie podąża; nieraz wykazuje własną logikę konstrukcyjną, dostrzegalną w oderwaniu od obrazu<sup>21</sup>. Co najważniejsze, w sposobie tworzenia przez Petrova akcji muzycznej widać dążenie do zamykania całości muzyki w skończonej, zaokrąglonej formie. Budowana jest ona wedle klasycznych prawideł kompozycji muzycznej, opartych na współdziałaniu zasady podobieństwa i kontrastu.

Ciekawy przykład doskonałego zsynchronizowania ruchu na ekranie z logiką muzyczną widać w filmie *Krecik zegarmistrzem* (głównemu bohaterowi udaje się naprawić zegar z kukułką). Ścieżka dźwiękowa całego tego odcinka przeniknięta jest motywem tykania. Rozpoznawalne są inspiracje neobarokowe, całość stanowi rodzaj wariacji. Panuje klimat pastorałny.

Jeśli chodzi o środki stylizacyjne, najwięcej odnajdziemy ich w filmie *Krecik na pustyni* — muzyka „orientalna” wypełnia całą środkową część tego repryzowo zbudowanego odcinka (czyli moment, kiedy bohater trafia nieoczekiwanie na pustynię). Vadim Petrov nadaje muzyce cechy arabskie za pomocą monotonnego tempa i dynamiki, skali cygańskiej (ze zwiększonymi sekundami), powierzenia głosów melodycznych instrumentom dętym drewnianym (flet i klarinet), prowadzenia ich w pustych kwintach oraz stosowania techniki dwukrotnych powtórzeń fraz w oktawowym imitacji. Pojawia się również rozwiązanie znane z muzyki hiszpańskiej — bolerowa formuła rytmiczna w akompaniamencie.

---

<sup>21</sup> Być może było to konsekwencją m.in. metody pracy Vadima Petrova. Kompozytor omawiał dany odcinek *Krecika* z reżyserem, a następnie, po powrocie ze studia, zabierał się do pracy — komponował tak długo, aż oprawa muzyczna odcinka była kompletna. Wyznał, że komponowanie z pamięci umożliwiało mu dobra pamięć wzrokowa. Za: V. Petrov, [korespondencja...], op. cit.

Ponadto, gdy melodię prowadzi klarnet, towarzyszą jej synkopowane uderzenia bębnow nastrojonych na określone wysokości — wprowadza to nastrój „tubylczy”, kojarzy się ze złożonymi rytmami afrykańskimi. W tym samym odcinku pojawia się też ciekawy szczegół narracyjny, związany z „tematem pustyni”. Gdy Krecik dostrzega mieszkańców tego terenu, instrumentacja ulega zmianie: solo przejmuje ciężko brzmiąca gitara elektryczna, akompaniuje jej krótkimi (ostrzegawczymi) dźwiękami klarnet — tym samym muzyka zapowiada niebezpieczeństwo, mimo że bohater nie odczuwa jeszcze lęku przed lwem, który dopiero za moment na niego ryknie.

W dwóch odcinkach rodzaj stosowanej muzyki posiada szczególnie silny wydźwięk, jeśli chodzi o krytyczne względem cywilizacji przesłanie — są to filmy *Krecik i buldożer* oraz *Krecik i muzyka*. W jednym i drugim pojawia się walc — nie jako symbol mieszczańskiego salonu, lecz przeciwnie — jako symbol świata przyrody (jest to wszak taniec o proveniencji ludowej, w tradycji muzyki europejskiej taniec ten często kojarzony bywa właśnie z naturą, by wspomnieć tylko *Walc kwiatów* Czajkowskiego czy *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa).

W filmie *Krecik i buldożer* urokliwy, katarynkowy walc rozbrzmiewa po raz pierwszy już na samym początku (melodię prowadzą na przemian flet i klarnet). Towarzyszy temu sielankowy widok — Krecik nabiera z leśnego źródła wody do konewki, wita się z ptakami, a następnie podlewa kwiaty, grabi i przekopuje ziemię. Walc rozbrzmiewa zatem, kiedy dzień na leśnej polanie upływa bez żadnych zakłóceń, a mieszkańcy, w otoczeniu pięknej przyrody, wykonują swe zwykłe zajęcia.

Tymczasem nagle pojawia się zagrożenie — na horyzoncie pojawia się buldożer, który będzie niwelował teren pod budowę drogi. Z obrazem niszczącej maszyny skojarzona jest muzyka jazzowa. Rozpoczyna się w momencie, gdy Krecik, który śmiało kroczy naprzód, nie patrząc przed siebie, niespodziewanie uderza w drogowy słupek (za chwilę okazuje się, że jest ich już cały rząd — wyznaczają przyszłą trasę). Początkowo słychać uderzenia perkusyjne, za moment dołącza gitara basowa, gitara elektryczna i perkusyjnie traktowany fortepian, wykonujący jazzową improwizację. Krecik i ptaki wspinają się na wzgórze, a wtedy widzą w oddali buldożer, który rozpoczął już spychanie ziemi wzdłuż słupków. Opracowanie muzyczne niespodziewanie ulega zmianie na żywsze (choć ciągle jazzujące) — partia fortepianu rozwija skomplikowaną, punktowaną, żywą melodię (łączy się to ze zmianą stanu ducha Krecika — przestaje biernie obserwować intruza — postanawia działać, biegnie go powstrzymać). Kiedy

natomiast jego działania są już na dobrej drodze do sukcesu (wykopał dół, w który wpadł buldożer i zanim maszyna się wydostanie, bohater przedstawia drogowe słupki tak, by droga ominęła polanę), słyhać znajomy walc. Ucichnięcie jazzu skojarzone zostało zatem z powrotem biegu wydarzeń na pożądane tory.

W tym samym odcinku, poza walcem i fragmentami jazzującymi, pojawia się jeszcze jeden powracający w toku filmu pomysł muzyczny. Występuje „po stronie natury”, jego pierwsze pojawienie się ma miejsce, gdy Krecik kończy pracę przy kwiatkach (czemu towarzyszy walc). Przy odświeżonym klombie grę na skrzypcach rozpoczyna świerszcz (ma nawet pulpit z nutami). Krecik, z szacunku dla gry przyjaciela, skrada się na czworakach, by go nie spłoszyć, a następnie z przyjemnością wysłuchuje popisu. Pewną konsternację odczuwa jednak w tym momencie telewidz: choć sam fragment wykonywany przez świerszcza odpowiada okolicznościom (jest to durowy temat, bazujący przede wszystkim na ruchu gamowym i dwudźwiękach), nie pasuje tu sposób jego gry. Owad nie dość, że momentami fałszuje, to gra ostrą artykulacją i cały czas detonuje. Jaka była tu intencja kompozytora? Na to pytanie trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Można co najwyżej snuć domysły: być może świerszcz dopiero rozpoczyna naukę gry, a jego nieporadne wykonanie ma kontrastować z imponującą (acz sztuczną) wirtuozerią jazzową?

W *Kreciku i muzyce* natomiast walc pojawia się w swej podstawowej funkcji, czyli jako taneczny akompaniament. Staje się muzyką diegetyczną — dobiega z gramofonowej płyty, którą budują w ciągu trwania odcinka Krecik i mysz. O tym, że muzyka ta podoba się bohaterom świadczy fakt, iż tańczą. W walcu, który wykazuje cechy czeskiej muzyki ludowej, frazę rozpoczynają każdorazowo dudy — odpowiadają im skrzypce, a następnie flet. Akompaniują pojedynczymi dźwiękami tuba i perkusja. Ta dość zaskakująca instrumentacja jest konsekwencją tego, że płyta skonstruowana została przez przyjaciół z dźwięków, które spadały na ziemię, kiedy koncertowały kolejne ptaki: gil (flet), sowa (tuba), kos (skrzypce), dudek (dudy) i dzięcioł pstry (werbel). Ptaki zostały szczegółowo odwzorowane przez rysowników, ale również, w miarę możliwości, przez kompozytora. W tym momencie należy się objaśnienie, dlaczego taka płyta powstała. Otóż na początku filmu bohater z dużą przyjemnością słucha w swym podziemnym mieszkaniu płyty z nagraniem ragtime’u (okazuje się posiadaczem gramofonu): pianista wykonuje popisowy temat w metrum 2/4, dyskretnie akompaniuje perkusja, puls utrzymuje tuba.

Krecik leży zrelaksowany, gdy rozlega się dzwonek do drzwi — przychodzi mysz, a za sprawą przeciągu gramofon ląduje na podłodze. Płyta roztrzaskuje

się w drobny mak. Smutek głównego bohatera po utracie tej muzycznej zdobyczy nie trwa długo. Początkowo — rzeczywiście, kiedy widzi, co się stało, wzdycha „ah jo”, a później siedzi smutny na kopcu (niezaznajomiona z techniką mysz proponuje mu natomiast różne ekwiwalenty płyty: zębatkę od zegara czy kapsel). Całemu fragmentowi towarzyszy jednak optymistyczna, zachęcająca do działania progresja wykonywana przez klarnet. Twórca muzyki nie tylko uniknął więc w tym przypadku niepotrzebnego dublowania obrazu przez muzykę (które Michel Chion, francuski kompozytor i teoretyk muzyki, nazywa złudzeniem redundancji<sup>22</sup>), ale też sprawił, że muzyka komunikuje w danym momencie więcej niż warstwa wizualna. Krecikowi przypada bowiem do gustu muzyka pochodząca ze świata przyrody — walc w całości złożony z tonów leśnych ptaków. Fascynacja wytworem cywilizacji była zatem bardzo ulotna, a to, że jazzowa płyta się potłukła, w ostatecznym rozrachunku wyszło na korzyść — pozwoliło powstać nowej, lepszej jakości.

Cztery ostatnie filmy, do których muzykę skomponował Vadim Petrov, wyróżniają się już samą długością — trzy pierwsze trwają po około trzydzieści minut, zaś ostatni — dwadzieścia trzy. Pierwszy, *Krecik w mieście*, kontynuuje niejako wątek rozpoczęty już we wcześniejszym o siedem lat odcinku — *Krecik i buldożer*. Znowu mowa jest o wycince lasu, tym razem jednak już nie tylko pod budowę drogi, a ogromnego osiedla wieżowców. Odcinek rozpoczyna się wyjątkowo lirycznie: jeź budzi się pod krzakiem i idzie obudzić Krecika. Biorą się za rękę i idą na poziomki. Towarzyszy temu liryczny temat powierzony skrzypcom w wysokim rejestrze. Jest aż nazbyt uczuciowy jak na film animowany, zwłaszcza biorąc pod uwagę prozaiczną sytuację. Po kilku chwilach na tle tego tematu pojawia się w ścieżce dźwiękowej zapowiedź katastrofalnych wypadków — słychać dźwięk piły, na co jako pierwszy zwraca uwagę jeź. Gdy widać padające drzewa, nie ma żadnej muzyki, słychać tylko warkot mechanicznej maszyny, co dodatkowo wzmacnia kontrast względem poprzedniej, sielankowej czy nawet nostalgicznej sceny. Ale najbardziej przejmująca scena, nie tylko filmu, ale i całego serialu, nastąpi za moment: widać połacie dawnego lasu, przez które po chwili przejeżdżają maszyny zabierające drewno. Krecik, jeź i zajęc płaczą na pieńku, jest mgła i pada deszcz. Temu wszystkiemu towarzyszy muzyka raczej niespotykana w filmach animowanych — brzmi jak ze sceny pogrzebowej. Grają instrumenty smyczkowe, słychać inspirację barokowymi *adagiami*. Po chwili oprawa muzyczna ulega zmianie — na polanie ląduje helikopter i wymaszerowuje z niego orkiestra dęta, a za nią kroczy

<sup>22</sup> Za: A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, s. 45.

trzech urzędników — niosą kamień węgielny, młotek i szampan. Zostawiają oni zwierzętom pismo, które okazuje się później biletem wstępu do różnych miejsc w mieście, gdzie rozgrywają się dalsze wypadki (bohaterowie otrzymują nawet własne mieszkanie). Ostatecznie, z dachu wieżowca zabierają ich łabędzie. W odcinku tym pojawia się wiele aluzji, przede wszystkim pod adresem biurokracji.

Jeszcze bardziej przesycony aluzjami i rozważaniami, które przekraczają raczej zakres problematyki obecnej w filmach dla dzieci, jest kolejny odcinek, czyli *Krecik we śnie*. Jak się okazuje — sen nie jest śniony przez głównego bohatera, lecz przez bohatera, który występuje tylko w tym odcinku — a jest nim mężczyzna mieszkający w domu rodem z filmów *science fiction* — wszystko jest tam zautomatyzowane. Do jego domostwa trafia Krecik. Mężczyzna zasypia przed telewizorem... Jego sen to ciąg wydarzeń, które mogłyby się rozegrać, gdyby zawiodły udogodnienia cywilizacyjne. Zaczyna się od tego, że na stacji benzynowej nie ma paliwa, potem okazuje się, że w domu nic nie działa. Przychodzi jesień, po niej zima. Zamarzającemu człowiekowi z pomocą przychodzi Krecik. W pierwszej kolejności rozpala ognisko. Dalsze wypadki pokazują, że odcinek można potraktować nawet jako mówiący o problemie konfliktu pomiędzy naturą a cywilizacją i o niemożności powrotu do stanu naturalnego. Pośrednio pojawia się też wniosek, że przyjaźń Krecika z człowiekiem możliwa byłaby tylko wtedy, gdyby ten drugi stracił wszystkie swe udogodnienia (skoro człowiek bierze udział w akcji tylko w tym odcinku). Co więcej, film kończy niepokojąca sugestia, iż sen wywarł wpływ na rzeczywistość (nie odwrotnie): przebudzony człowiek z radością odkrywa, że wszystko w domu działa. Pod domem spotyka Krecika. Zabiera go na samochodową przejażdżkę. Kończy się benzyna. Na stacji już jej nie ma. Skrzypce w wysokim rejestrze opisują dźwięk półtonowo, a za moment rozlegają się archaiczne rytmy — dołącza flet i matoryczny bęben. Krecik przynosi mężczyźnie narzędzie godne jaskiniowca — młot zbudowany z kija i kamienia obwiązanego sznurem. Wśród innych ciekawych rozwiązań muzycznych tego odcinka wymienić można choćby muzykę rozrywkową, która dobiega z telewizora, jeszcze przed katastrofalną awarią — trzech mężczyźni z brodami śpiewają „ta ra ra ra ra...”. W dalszym przebiegu odcinka (nawet w tym samym salonie) jest też druga scena ze śpiewem — tym razem śpiewają Krecik, zając i jeź. Śpiew rozpoczyna Krecik ze strachu przed niedźwiedziem, który przyszedł do domostwa — chce go w ten sposób zabawić. Dołączają przyjaciele, śpiewają w trójgłosie w słowiańskim stylu. Mężczyzna przyłącza się, grając na flecie, a niedźwiedź — na dzwonku.



Trzeci z długich odcinków, *Krecik lekarzem*, opowiada o tym, jak bohater przemierza kilka kontynentów w poszukiwaniu lekarstwa dla chorej myszy, jak się okazuje — niepotrzebnie: *matricaria chamomila* (rumianek pospolity) rósł tuż obok jego kopca. Jeśli chodzi o muzykę, w odcinku tym pojawiają się między innymi charakterystyki zwierząt pustyni — tango, ludowy taniec, a także nowoczesna muzyka (przede wszystkim, gdy Krecik przebywa w amerykańskim ogrodzie botanicznym — spotyka tam nawet drugiego kreta, pracownika ogrodu, który ofiaruje Europejczykowi automatyczny, obsługiwany za pomocą pilota szpadel).

Ostatni z opracowywanych przez Vadima Petrova filmów zatytułowany jest *Krecik gwiazdą filmową*. Opowiada o tym, jak ceniący zazwyczaj życie na łonie natury bohater robi karierę w show-biznesie (ale nie na długo). Staje się kinowym superbohaterem, a jego popularność jest tak wielka, że rozdaje autografy, jest odznaczany na kolejnych scenach, podróżuje pociągiem, statkiem i samolotem, mieszka w apartamencie z basenem, a nawet zostaje zaproszony na uroczystość odsłonięcia monumentalnego pomnika z własną podobizną. Jak do tego doszło? Na leśną polanę przybywa listonosz. Jego pojawienie się zostało skojarzone z synkopowanym, żwawym, wykonywanym przez trąbkę tematem (przez co listonosz jawi się nie jako pracownik poczty, lecz jako posłaniec — można to odczytać jako aluzję do pieśni *Die Post* Schuberta). Zostawia Krecikowi list. Zwierzęta usiłują przeczytać wiadomość (pojawia się pogodny, wykonywany przez akordeon temat, który wariacyjnie opracowywany powróci wielokrotnie w toku odcinka). Za chwilę podjeżdża limuzyna. Szofer zajmuje miejsce za kierownicą, rozpoczyna się filmowa przygoda — wyraźnie oddziela to warstwa muzyczna: od tego momentu w pełni słyszalny jest nowy, swingujący temat — „temat filmowej przygody”. Wykonuje go trąbka, zachowana jest więc konsekwencja — kierunek rozwoju wydarzeń zapowiedziało już niejako pojawienie się listonosza (również trąbka). Krecik trafia na plan filmowy. Zostaje zaangażowany do głównej roli — a gra samego siebie. Na plan dołączają również jego przyjaciele.

W odcinku pojawia się żartobliwy autotematyzm — ukazane zostaje na przykład, w jaki sposób uzyskiwane są w filmie efekty akustyczne towarzyszące burzy. Co więcej, ma też miejsce sytuacja bardzo rzadko spotykana: w obrębie filmu pokazany zostaje (w całości!) drugi film. Oczywiście jest to produkcja, w której gra Krecik z przyjaciółmi. Bohaterowie oglądają film w kinie. Opowiada on o tym, jak na leśnej polanie pojawia się jastrząb. Krecik telefonuje po kolei do wszystkich przyjaciół, by ich ostrzec przed niebezpieczeństwem,



a następnie sam staje do walki ze złem. Podstępem udaje mu się zamknąć drażniaka w klatce w zoo (wykorzystuje swą najważniejszą umiejętność — kopanie tuneli). Film trwa około trzy i pół minuty i posiada nawet własną ścieżkę dźwiękową, w której wyróżniają się dwa tematy: wesoly, synkopowany, oparty na skoku seksty wielkiej temat Krecika (akordeon) oraz dramatyczny, oparty na półtonie temat jastrzębia (trąbka w wysokim rejestrze).

### *Coda*

Oprawa muzyczna *Krecika* obfituje w zróżnicowane rozwiązania, a to przede wszystkim dlatego, że jest owocem pracy kilku kompozytorów. Co najważniejsze (i nieczęsto spotykane): analiza wszystkich odcinków pozwala śledzić, jak zmiany w zakresie muzyki do jednego serialu dokonywały się w czasie, a także porównywać, jak odmiennie opracowywane były przez poszczególnych kompozytorów podobne sytuacje filmowe. Ścieżki dźwiękowe zawierają muzykę rozmaitych stylów (pojawiają się m.in. odwołania do muzyki egzotycznych krajów) i gatunków (niejednokrotnie słychać chociażby krótkie, zamknięte kompozycje, nieraz zaskakujące — jak marsz pogrzebowy). Dominuje jednak stylistyka neoklasyczna w obu odmianach: archaizującej (częste stosowanie figur i technik neobarokowych) oraz folkloryzującej (aluzje do czeskich tańców ludowych, użycie charakterystycznego ludowego instrumentarium). Pojawiają się walce, polki, marsze, a obok nich fragmenty jazzujące, improwizacyjne i aleatoryczne, czerpiące z zasobu brzmień „sonorystycznych”, właściwych XX-wiecznej awangardzie. Muzyka wykazuje zmienny stopień zależności względem obrazu (przedstawia się to różnie u poszczególnych kompozytorów). W *Kreciku* nie ma zbyt wielu pomysłów muzycznych, w których byłby istotny pierwiastek humorystyczny. Muzyka dobrze jednak oddaje nastrój i koloryt fabuły, np. sielankową atmosferę łąki i lasu, egzotykę pustyni, futurystyczny obraz kosmicznej rakiety, obcość cywilizacji miejskiej i przemysłowej.

Jeśliby spróbować spojrzeć na ewolucję stylu muzyki w poszczególnych odcinkach serialu, należałoby dostrzec przede wszystkim zmienność funkcji, w jakich użyta została muzyka rozrywkowa. Mimo iż pierwsze odcinki *Krecika* powstały jeszcze w czasach stalinowskich bądź tuż po odwilży, niemile widziana w krajach socjalistycznych lub wręcz zakazana muzyka jazzowa wykorzystywana była w nich w funkcji „pozytywnej” — wyraża radość życia, optymizm itp., natomiast w odcinkach powstałych w latach 70. i później stanowi stały element dyskursu antycywilizacyjnego, antyurbanistycznego, antybiurokratycz-

nego. Z powodu braku źródeł nie sposób ukazać tej ewolucji na szerszym tle kulturowym (np. w związku z narastaniem nastrojów zimnowojennych — jazz to wszakże produkcja amerykańska). To samo ograniczenie dotyczyłoby próby wytłumaczenia stałej i silnej obecności czeskiego folkloru w analizowanej w tym szkicu muzyce. Na ile stanowi to konsekwencję przywiązania do miejscowej tradycji muzycznej, na ile zaś demonstrację poprawności politycznej czy patriotyzmu autorów? Przekaz ideowy — społeczny i polityczny — jest istotnym elementem treści zanalizowanych filmów i łączy się w sposób oczywisty z ich funkcją dydaktyczną, spełnianą przez autorów scenariuszy niekiedy w sposób aż nazbyt ofiarny. Opublikowane wypowiedzi autorów muzyki do *Krecika* nie pozwalają na zinterpretowanie ich poglądów dotyczących społecznych funkcji owej muzyki. Jedynie Petrov dość ogólnikowo zadeklarował intencję stworzenia muzyki komunikującej co najmniej tyle, co obraz: „W dobrym filmie animowanym emocje są wyrażane poprzez muzykę, a nie obraz”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> „Emoce se v dobrém animovaném filmu vyjadřují hudbou, nikoliv obrazem”. V. Petrov, [korespondencja...], op. cit.

## STRESZCZENIE

Serial *Krecik* (*Krtek*) wyprodukowany został w latach 1957–2002 przez czeskie studio Bratři v triku. Wszystkie odcinki reżyserował Zdeněk Miler (1921–2011), twórca tytułowej postaci. Serial odniósł globalny sukces (emitowany był w osiemdziesięciu pięciu krajach), a tytułowy bohater trwale zapisał się nie tylko w kulturze dziecięcej, lecz również w popkulturze w ogóle. Niniejszy artykuł prezentuje wnioski z analizy odcinków serialu *Krecik*, wyprodukowanych przed rokiem 1991 (tzw. pierestrojka) — szkic jest wycinkiem szerszych badań nad muzyką w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej za czasów istnienia ZSRR. Analizy muzyczne przeprowadzane są przy pomocy metody deskryptywnej. Autorka opisuje wybrane, reprezentatywne fragmenty filmu wraz z towarzyszącą im ścieżką dźwiękową, zestawiając najciekawsze rozwiązania, które pojawiają się w filmach opracowywanych przez czterech kolejnych kompozytorów: Jaroslava Křičku (1882–1969), Williama Bukovego (1932–1968), Miloša Vacka (1928–2012) i Vadima Petrova (1932–). Kompozytorzy ci stworzyli ścieżki dźwiękowe obfitujące w interesujące pomysły muzyczne, nieraz odwołując się przy tym do różnorodnych stylistyk i gatunków. Można zauważyć jednak zdecydowaną przewagę estetyki neoklasycyzmu w jej obydwu odmianach: archaizującej i folkloryzującej. Muzyka poszczególnych kompozytorów wykazuje zmienny stopień zależności względem obrazu — często zaznacza się dążenie do nadania jej autonomii (co nie obywa się jednak bez uwzględnienia toku filmowej narracji).

SŁOWA KLUCZOWE: *Krecik*, *Krtek*, muzyka w filmach animowanych, muzyka w serialu animowanym *Krecik*, Jaroslav Křička, William Bukovůy, Miloš Vacek, Vadim Petrov.

## ABSTRACT

Music in the animated series *Krtek*

*The Mole* (*Krtek*) was produced in the years 1957–2002 by Czech studio Bratři v triku. All episodes were directed by Zdeněk Miler (1921–2011), creator of the title character. The series achieved a global success (it was presented in eighty-five countries), and the title character found its permanent place not only in the children's culture, but also in pop culture in general. This article presents the observations about the music in *Krtek* which were gathered by the analysis of *The Mole* episodes produced before 1991 (Perestroika) — the essay is a part of a wider research on music in children's animated films produced in the Central and Eastern Europe in the era of the USSR. The musical analysis is carried out using the descriptive method. The author describes the selected, representative parts of the film including the accompanying soundtrack, to present the most interesting solutions applied in the films developed by the four composers: Jaroslav Křička

(1882–1969), William Bukový (1932–1968), Miloš Vacek (1928–2012) and Vadim Petrov (1932–). They have created the soundtracks rich in grasping musical ideas, at the same time referring more than once to a variety of styles and genres. However, the most common is the neoclassical aesthetics, and manifested in its two variants popular in the communist Europe — i.e. the archaic and folklore-like. The music of each composer varies in respect of the dependence on the movie itself — it is often marked by a desire to give music its autonomy (while still taking the film narration into account).

KEY WORDS: *The Mole*, *Krtek*, music in animated movies, music in the animated series *The Mole*, Jaroslav Kříčka, William Bukový, Miloš Vacek, Vadim Petrov.

## BIBLIOGRAFIA

Bukalska Patrycja, *Krecik mŏwi po chiŃsku*, „Tygodnik Powszechny” [online], 13 lipca 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/krecik-mowi-po-chinsku-29177> (dostę: 11.03.2016).

Gardavský Čenek, „Vacek, Miloš”, hasło w: *Contemporary Czechoslovak Composers*, red. Čenek Gardavský, Prague–Bratislava 1965, s. 477–479.

[Erkul], *William Bukový* [online], dostę: na: Filmová Databáze [online], <http://www.fdb.cz/lidivivotopis-biografie/32447-william-bukovy.html> (dostę: 30.05.2016).

Fisher Ian, *50 Years of Burrowing Gently Into Czech Culture*, „New York Times” [online], 6 marca 2004, <http://www.nytimes.com/2004/03/06/world/the-saturday-profile-50-years-of-burrowing-gently-into-czech-culture.html> (dostę: 07.09.2016).

[b.a.], *Miler si pokračování Krtka nepřál, řekl k čínským dílům autor hudby Petrov*, „Novinky.cz” [online], 30 października 2014, <http://www.novinky.cz/kultura/352058-miler-si-pokracovani-krtka-nepral-rekl-k-cinskym-dilum-autor-hudby-petrov.html> (dostę: 15.03.2016).

Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

Petrov Vadim, *Mé putování za hudbou...* [online], <http://www.prof-vadim-petrov.cz/> (dostę: 30.03.2016).

S[kála] P[avel], „Petrov Vadim”, hasło w: *Čeští skladatelé současnosti*, red. Alena Martínková, Praha 1985, s. 209–210.

Štědroň Bohumír, „Vacek Miloš”, hasło w: *Československý hudební slovník osob a institucí*, red. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 828–829.

Straka Pavel „raro”, *William Bukový* [online], dostę: na: Česko-Slovenská filmová databáze, <http://www.csfd.cz/tvurce/32514-wiliam-bukovy/> (dostę: 30.05.2016).

V[álková] M[arie], „Křička Jaroslav”, hasło w: *Čeští skladatelé současnosti*, red. Alena Martínková, Praha 1985, s. 155–156.