

Katarzyna Lidia Babulewicz

UNIwersytet Jagielloński

Muzyka Tadeusza Kocyby do serialu *Porwanie Baltazara Gąbki*¹

Abstract

Tadeusz Kocyba's Music for *Porwanie Baltazara Gąbki* TV series

The article presents the synthetic analysis of the soundtrack of Tadeusz Kocyba (1933–2007) for the 13-episode series titled *Porwanie Baltazara Gąbki* [*The Abduction of Balthazar Sponge*] (1969–1970, dir. by W. Nehrebecki, A. Ledwig, E. Wątor, J. Byrdy and al., Animation Films Studio in Bielsko-Biała). The soundtrack is analysed in the strict context of the film narration and the visual layer of the movies in order to present the composer's strategies in terms of instrumentation, musical implication of emotions dictated by the plot, illustrative music, creating of the characteristics of places, using of the leitmotifs. Among the features that are characteristic for the soundtrack of this series there is the significant meaning and construction of the themes that are connected with the figure of the antagonist, referring twice to the musical identification of the existing region (theme song – Krakowiak dance

1 Niniejszy artykuł prezentuje wycinek rezultatów badań zrealizowanych w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec” (edycja 2018/2019; *Muzyka Tadeusza Kocyby do dziecięcych filmów animowanych*).

and the quotation from the St Mary's Trumpet Call), the lack of concentration on shaping of the clear themes, high diversity of the musical line, the lack of mickey-mousing and the special position of two instruments: clarinet and jonika, which have various functions.

Keywords

music in animations, *Porwanie Baltazara Gąbki*, Tadeusz Kocyba

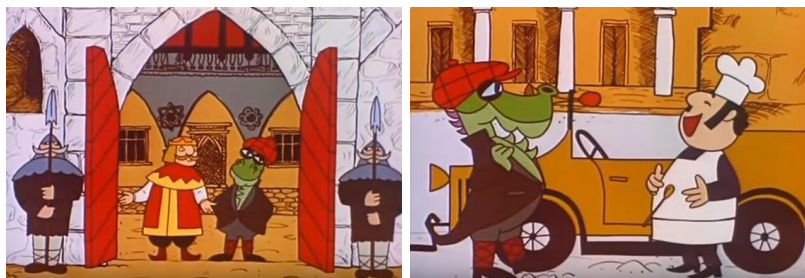
Uwagi wstępne

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie syntetycznych wniosków na temat muzyki Tadeusza Kocyby do serialu animowanego *Porwanie Baltazara Gąbki*, czyli omówienie strategii kompozytorskich odnośnie do: konstrukcji formalnej poszczególnych odcinków, instrumentacji, sposobów przedstawiania emocji, charakteryzowania miejsc akcji, posługiwania się techniką motywów przewodnich i innych. Podstawą analiz stały się nagrania filmów² wraz z utrwalonymi na nich ścieżkami dźwiękowymi. Los partytur jest jak dotąd nieznanym (z wyjątkiem kopii partytury czołówki, znajdującej się w zbiorach Zespołu Szkół Muzycznych w Bielsku-Białej). Próba omówienia muzyki towarzyszącej bohaterom tego kultowego serialu podjęta została w celu uzupełnienia luki w piśmiennictwie dotyczącym twórczości Tadeusza Kocyby, a także muzyki w filmach animowanych – polskich i nie tylko.

Porwanie Baltazara Gąbki (1969–1970, reż. W. Nehrebecki, A. Ledwig, E. Wątor i in., Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej), trzynastoodcinkowy serial oparty na powieści Stanisława Pagaczewskiego pod tym samym tytułem (1966), bez wątpienia należy do ponadczasowych wytworów polskiej kinematografii. Opowiada on o wyprawie Smoka Wawelskiego (tu: wielkiego przyjaciela księcia Kraka)³ oraz nadwor-

- 2 Filmy wchodzące w skład tej serii dostępne są zarówno online (oficjalny kanał Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej na platformie Youtube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLdD_ZqnsrJc8tkTtH9qBNVNJx7-oojAlH [dostęp: 28.09.2019]), jak i utrwalone na płytach DVD (np. produkcji firmy „Twoje Media”).
- 3 Odnośnie do różnorodnych objawień się motywu Smoka Wawelskiego w wielowiekowej polskiej produkcji kulturowej oraz jego wyrugowania, a następnie powrotu do sfery nauki, zob.: A. Bodzioch, D. Wężowicz-Ziółkowska, *Wskrzeszenie*

nego kucharza – Bartłomieja Bartoliniego herbu Zielona Pietruszka na ratunek profesorowi Gąbce, przebywającemu na wyprawie naukowej biologowi, badaczowi latających żab (zob. ilustracje 1, 2).



Ilustracje 1, 2. Kadry z filmu *Smok-expedition*, 1969, reż. W. Nehrebecki, Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej: 1. książę Krak i Smok Wawelski, 2. Smok Wawelski i Bartłomiej

Niczym śmiałkowie z Odysei, dwaj bohaterowie wspólnie przemierzają szereg krain, spotykając po drodze różnie usposobionych mieszkańców. Ich śladem podąża niezmiennie szpieg – Don Pedro de Pommidore, znany ze swego wykrzyknienia: „Karramba!”. Wyjątkowość tej opowieści zasadza się na połączeniu motywów tradycyjnych bądź historycznych (trawestacja legendy o Smoku Wawelskim, dwór królewski, na którym przebywają Włosi oraz wielowiekowej instytucji krakowskiego uniwersytetu)⁴ ze szczegółami przynależnymi do znacznie późniejszych, współczesnych czytelnikowi/widzowi czasów, takimi jak: krótkofalówki, samochód-amfibia czy zamek z szyfrem⁵. Zdaje

Smoka Wawelskiego. Głos w sprawie ewolucji memetycznej i obrony nietykalności nazw własnych, „Teksty z Ulicy. Zeszyt memetyczny” 17 (2016), s. 149–168, http://www.memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/TekstyZUlicy-2016_17.pdf#page=150 [dostęp: 11.04.2019].

- 4 Wątki te były szczególnie bliskie Pagaczewskiemu – urodzony i zamieszkały w Krakowie, był synem profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyka sztuki Juliana Pagaczewskiego.
- 5 Owo umieszczanie w realiach średniowiecznych rekwizytów współczesnych, czyli zestawianie w jednym dziele elementów obcych sobie czasowo Agnieszka Kruszyńska określa jako wyznacznik przynależności *Porwania...* do kręgu produkcji kultury popularnej (zob. A. Kruszyńska, *Trylogia Stanisława Pagaczewskiego w kontekście kultury popularnej*, „Literatura i Kultura Popularna” 15 (2009), s. 51–53). Utwór komentowany też bywa jako jedynie na pozór dziecięcy, a w rzeczy-

się, że utwór ten nie spotkałby się z tak wielką sympatią odbiorców, gdyby nie jego druga cecha wyróżniająca, jaką jest ujmujące, eleganckie wręcz, chciałoby się powiedzieć, poczucie humoru. Zdolność pisarza w tym względzie przejawia się już w tworzeniu parodystycznych nazw własnych, takich jak: Słonecja, Smok Mlekopij czy Antyzbójnicy⁶. Pomysłowe i zabawne są jednak nade wszystko wizerunki bohaterów: Smok Wawelski to uprzejmy, dystyngowany przedstawiciel inteligencji (wymawiający „P” aktorskie), wykształcony optymista i dusza towarzystwa, co nie przeszkadza mu być przy tym nieustraszonym, silnym (również fizycznie) i walecznym śmiałkiem, który w mig potrafi rozprawić się z wielokrotnie liczniejszym przeciwnikiem – tak, jak czynią to superbohaterowie⁷. Sympatię wzbudzają również: mniej

wistości nasycony nieczytelnymi dla dziecka aluzjami antytotitalarnymi; zob. np. M. Studenna-Skrukwa, *Między utopią socjalizmu a karykaturą Zachodu. Nie-dziecięca interpretacja świata przedstawionego w trylogii o skrzacie Nieumiałku Nikołaja Nosowa*, „Studia Europaea Gnesnensia” 18 (2018), s. 65. Odbiegając zaś od literackiego pierwowzoru, a biorąc pod uwagę sam serial, zauważyć można pewne podobieństwo w sposobie żartobliwego nawiązywania do współczesności, które obecne jest w słynnym radzieckim serialu *Wilki i Zając* (odcinki powstałe w czasach ZSRR: 1969–1986, reż. W. Kotionoczkin). Podobieństw pomiędzy tymi na pozór skrajnie różnymi produkcjami jest notabene więcej: łączy je mnogość nawiązań intertekstualnych, obecność akcentów ironicznych (zdradzających, że opowieść jest zmyśloną), brak dydaktyzmu, występowanie tradycyjnych postaci (w *Porwaniu...* – legendarnych, w *Nu, pogodi!* – bohaterów bajek ludowych), skonkretyzowany czas i miejsce akcji (średniowieczny Kraków *versus* Moskwa czasów komunizmu), fabuła oparta na pościgu (w *Nu, pogodi!* jest to zwykła gonitwa, w przypadku Smoka Wawelskiego – znacznie bardziej zawila intryga, widać jednak nawet pewne podobieństwo w stroju ścigających antagonistów, Wilka i Don Pedra), wreszcie – oddawania nastrojów społecznych czy nawet narodowego ducha. W *Porwaniu...* jest to poczucie humoru, klasa i elegancja dawnego polskiego inteligenta, którą emanuje Smok Wawelski – użytkownik „P” aktorskiego, zaś w przypadku *Nu, pogodi!* – z jednej strony to poczucie humoru społeczeństwa żyjącego w schyłkowej fazie komunizmu, a z drugiej – ekspresja tożsamości narodowej i wyraz tęsknoty za przeszłością.

- 6 W trylogii Pagaczewskiego, której *Porwanie...* stanowi część pierwszą, przewijają się też m.in. ciekawe nazwy środków masowego przekazu: włoski dziennik „Tribomba” (red. Tuttifrutti), japońskie pismo „Harakiri” (red. Jaki-Taki), chińskie radio Hej-Ping-Pong, dziennik „Echo Kraka” (red. Mikrofoniusz Tranzystorek), pisma Słonecji: „Promyk” (red. Spiridion Ciepółko) i „Słonecznik Powszechny” (red. Euforiusz Foton). Wyliczenie za: A. Kruszyńska, dz. cyt., s. 59.
- 7 A. Kruszyńska porównuje Smoka z Agentem 007: „Smok Wawelski według Pagaczewskiego jest kimś podobnym do Jamesa Bonda: jeździ samochodem-amfibią, przystosowanym zarówno do ruchu lądowego, jak i wodnego; to Smokowi

roztropny, acz w pełni oddany swej pracy i pasji, czyli gotowaniu, wierny druh Smoka – Bartłomiej Bartolini, a także poczciwy książe Krak. Otoczony tajemnicą Don Pedro wnosi pierwiastek niepokoju, a zatem przyczynia się do wytworzenia w świecie przedstawionym niezbędego wewnętrznego napięcia.

Nr	Tytuł odcinka	Rok powstania	Reżyseria
1	<i>Smok-expedition</i>	1969	W. Nehrebecki
2	<i>W zbójckim obozie</i>	1969	A. Ledwig
3	<i>Oberża Pod Wesołym Karakonem</i>	1969	E. Wątor
4	<i>Spotkanie ze smokiem Mleko pijem</i>	1969	J. Byrdy
5	<i>W krainie króla Słoneczko</i>	1969	E. Wątor
6	<i>Ucieczka</i>	1969	B. Zeman
7	<i>W krainie Bo-Bo</i>	1970	W. Wajser
8	<i>Przez trzy morza</i>	1970	E. Wątor
9	<i>Przez kraj Deszczowców</i>	1969	S. Dulz
10	<i>Zdobycie pałacu</i>	1970	S. Dulz
11	<i>Nocna bitwa</i>	1970	J. Byrdy
12	<i>Don Pedro</i>	1970	W. Wajser
13	<i>Kierunek Kraków</i>	1970	S. Dulz

Tabela 1. Lista odcinków serialu *Porwanie Baltazara Gąbki*

Muzyka

Stworzenie oprawy muzycznej do tej klasy scenariusza wymagało za-trudnienia twórcy nie tylko wszechstronnego i obeznanego z różnego rodzaju środkami kompozytorskimi, lecz i obdarzonego talentem niezbędnym do oddania za pomocą dźwięków poczucia humoru zawarte-go w powieści. Tadeusz Kocyba (1933–2007) – człowiek usposobiony

powierzane są najtrudniejsze i najbardziej istotne dla Krakostanu misje, a w kon-taktach towarzyskich zachowuje on nienaganne maniery i godne pozazdrosczenia elegancję, takt i przenikliwość. To podobieństwo do Jamesa Bonda wymaga dwóch uwag: po pierwsze – istnieje na poziomie rekwizytów i zdolności bohatera; po drugie – nie wynika z bezpośredniej zależności, lecz ze szczególnej właściwo-ści kultury popularnej, dla której superbohater jest jedną z ulubionych postaci, a o której traktuje znane studium Umberta Eco *Superman w literaturze masowej* (A. Kruszyńska, dz. cyt., s. 53).

optymistycznie do życia, dysponujący żywym i pobłażliwym poczuciem humoru, przez przyjaciół zapamiętany jako „wielkie dziecko”⁸, okazał się idealny do spełnienia takiego oczekiwania. Był kompozytorem filmowym i teatralnym, dyrygentem i założycielem orkiestr, pedagogiem. W latach 1967–1990 współpracował ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Stworzył muzykę m.in. do 219 filmów animowanych, w tym do 94 odcinków *Przygód Bolka i Lolka*.

Instrumentacja

Wyróżniającą cechą zastosowanej w filmie obsady jest niewielka liczba instrumentów, wśród nich znajdują się bowiem jedynie: klarnet, jo-nika (elektroniczny instrument klawiszowy), rzadko smyczki, bardzo nieliczne instrumenty perkusyjne, w drodze wyjątku – trąbka. Uwagę zwraca brak wyraźnego udziału sekcji instrumentów smyczkowych (jeśli już są używane, to *pizzicato*), ale za to pojawia się eksponowanie brzmienia klarnetu⁹, który sprawdza się w roli muzycznego narratora, przy czym nie jest skojarzony tylko z jedną postacią, ani nawet z jedną kategorią emocji. Towarzyszy zarówno dobrym, jak i niepomyślnym wydarzeniom, sygnalizuje zastanawianie się króla, a nawet bywa wykorzystywany w celach stylizacyjnych. Jest jeszcze jeden instrument, który wymienić należy jako znak rozpoznawczy przygód Smoka Wawelskiego, znacznie mniej pospolity niż instrumenty z orkiestry, ale – jak stwierdza Irena Hussar, montażystka i operator dźwięku, wieloletni pracownik Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej – ówczasie bardzo modny¹⁰. Mowa o jonice, czyli instrumencie elektronicznym, którego brzmienie przynosi skojarzenie z dźwiękiem organów. Nie udało się odnaleźć żadnych wiadomości na temat tego instrumentu, jedynie tyle, że ten użyty w serialu pochodził ze Studia

8 Taki wizerunek Kocyby przekazała autorce Magdalena Dziadek, która przez wiele lat współpracowała z nim w cieszyńskim Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego.

9 Trudno orzec, czy takie uprzywilejowanie klarnetu stanowi tu przypadek, podobieństwo wyobraźni i skojarzeń barwowo-pozamuzycznych, czy może nawet celowe nawiązanie do produkcji *Za króla Krakusa* (1947, reż. Z. Wasilewski, muz. S. Wisłocki), wymienianej jako pierwszy polski film animowany dla dzieci, która również nawiązuje do krakowskiej legendy o smoku i zawiera w ścieżce dźwiękowej wyeksponowaną partię tegoż instrumentu.

10 Informacja pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z Ireną Hussar 9 kwietnia 2019 roku w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej.

Filmów Rysunkowych. Kompozytor Zenon Kowalowski, twórca przez wiele lat związany z SFR, zapytany o jonikę odpowiada: „Coś na ten temat sobie przypominam. To był, a może i nawet jeszcze jest w SFR, chyba jednogłosowy instrument, który mógł zmieniać swoje barwy dźwiękowe – początek elektroniki dawnych lat”¹¹.

Czołówka i cechy ogólne oprawy muzycznej

Wizytówką ścieżki muzycznej *Porwania Baltazara Gąbki* jest pełna niepowtarzalnego komizmu czołówka, wciąż należąca do najbardziej rozpoznawalnych kompozycji z repertuaru polskiej muzyki filmowej. Za jej pośrednictwem w obrębie ścieżki dźwiękowej znalazło się miejsce dla muzycznej identyfikacji regionu (choć w wersji jak najbardziej zuniwersalizowanej), jako że czołówka jest krakowiakiem. Według partytury skład zespołu instrumentalnego, na który przeznaczona została ta kompozycja, przedstawia się następująco: obój, dwa klarnety, fagot, kwintet smyczkowy (choć w nagraniu słychać dodatkowo dyskretne uderzenia instrumentu perkusyjnego), a przede wszystkim – instrument elektroniczny – jonikę. Czołówka według zapisu partyturowego liczy szesnaście taktów, trwa około pół minuty. Utrzymana jest w formie łukowej z elementem szeregowania odcinków (o schemacie ABCA¹), zachowane jest też dwudzielne metrum, szybkie tempo i synkopowana rytmika, charakterystyczna dla tego tańca narodowego. W roli instrumentu koncertującego występuje klarnet, wykonujący główny, zbudowany wedle klasycznych reguł konstrukcyjnych (osiem taktów, poprzednik i następnik) temat, który brzmi radośnie i zawiadacko, a jego znakiem rozpoznawczym pozostaje inicjalna grupa szesnastek – opadający pochód dwóch półtonów i tercji małej, który jest repetowany (przykład 1).

Temat ten wnosi jeszcze przed rozpoczęciem filmowej akcji optymizm, emanuje postawą pogodnej pewności siebie – czyli cechami, które jak najbardziej pasują do postaci Smoka Wawelskiego. Dwie prezentacje tego tematu przedzielone są ogniwem, w skład którego również wchodzi dwa komponenty: przygrywka wykonywana na jonice (wprowadzającej tym sposobem archaiczno-żartobliwy nastrój) oraz odcinek skontrastowany względem głównego tematu (m.in. za sprawą rejestru niższego o blisko oktawę, a przede wszystkim ograniczenia

¹¹ Informacja pochodzi z korespondencji z autorką (18.04.2019).



Przykład 1. Tadeusz Kocyba, muzyka do *Porwania Baltazara Gąbki*, czołówka, t. 1–6, partia klarnetu. Źródło: głosy orkiestrowe z partytury znajdującej się w zbiorach biblioteki ZSM w Bielsku Białej¹²

ruchu melodii do repetycji) – także powierzony klarnetowi. Czołówka nie bywa powtarzana w toku filmu, powraca natomiast w finale każdego odcinka. Jest zatem „mocnym początkiem” opowieści i, bez względu na rozwój wypadków, jej szczęśliwym zakończeniem. Jej budowa formalna znajduje zatem odzwierciedlenie w ramowej konstrukcji muzycznej poszczególnych odcinków serialu, w których każdorazowo inne opracowanie muzyczne okolone jest właśnie pokazami czołówki. Tworzy się w ten sposób makroschemat: czołówka – nowe opracowanie muzyczne, zintegrowane z przebiegiem zdarzeń – czołówka.

Kolejnym faktem, który przy charakterystyce muzyki tego serialu zdaje się koniecznym do odnotowania jest improwizacyjny charakter oprawy muzycznej poszczególnych odcinków, kontrastującej z symetrycznie zbudowaną czołówką, która, jak nadmieniałam, w serialu została ograniczona do roli klamry kompozycyjnej. Nie oznacza to, że łatwo uchwytnych tematów całkowicie brak – nie są one jednak tak wyraziste jak czołówka, a raczej uproszczone. Nie absorbują uwagi widza, dając w tym względzie pierwszeństwo filmowej akcji, swą obecnością nienarzucająco, acz skutecznie ubarwiają, czy wręcz kreują atmosferę. Zamiast operować chwytliwymi tematami, kompozytor wspiera akcję filmu poprzez powtarzanie wyodrębnionych motywów oraz operowanie kolorystyką i artykulacją.

12 Rękopis najprawdopodobniej autorstwa Tadeusza Kocyby. Zamiast sygnatury oznaczenie: „OR/P / Karto”. Jest to jedyna rękopiśmienna partytura z tego serialu, jaką udało się do tej pory odnaleźć.

Hejnał i temat Don Pedra – komponenty stałe odcinków

Przechodząc do konkretnych rozwiązań muzycznych: najbardziej zapada w pamięć, oczywiście po czołówce, dźwiękowa identyfikacja miejsca wydarzeń – miasta polskich królów. Wszystkie odcinki serialu rozpoczynają się krótkim prologiem, podczas którego prezentowany jest widok Krakowa – z obowiązkowym hejnałem rozbrzmiewającym z wieży kościoła Mariackiego¹³. Jest to jedyny w tym serialu przykład dosłownego cytowania istniejącej wcześniej (i poza światem filmowym) kompozycji. Poza tym Kocyba nie zdecydował się na eksplorowanie potencjału muzycznej intertekstualności, oferowanej przez scenariusze *Porwania Baltazara Gąbki*, tworząc oprawę muzyczną, która przemawia jedynie do emocji widza, nie sprawdzając jego wiedzy muzycznej ani zdolności do szybkiego kojarzenia symbolicznych znaczeń muzyki.

Za *constans* ścieżek dźwiękowych tego serialu uznać można jeszcze jeden komponent, mianowicie – temat symbolizujący bohatera. I nie jest to wbrew pierwszemu, najbanalniejszemu skojarzeniom temat Smoka, a przeciwnie – szpiega Don Pedra. Decyzja o wyróżnieniu w ten sposób właśnie negatywnej postaci wydaje się logiczna: mimo zmieniających się okoliczności, prześladowca ten pojawia się w każdym odcinku, zagrożenie z jego strony jest stałe, warto więc, by miało czytelne odbicie w ścieżce dźwiękowej. Muzyczna reprezentacja szpiega z Krainy Deszczowców wyróżnia się na tle całokształtu brzmieniowego za sprawą odwołania do tradycyjnych figur retorycznych symbolizujących strach – są to nagromadzenia dysonansów i tremola, raz po raz bezlitośnie burzące pogodną atmosferę, w której przebywają nieprzewidujący jeszcze niebezpieczeństwa bohaterowie. Temat Don Pedra zaprezentowany zostaje po raz pierwszy, gdy szpieg obserwuje króla zmierzającego z wizytą do Smoka Wawelskiego (pierwszy odcinek serii, *Smok-expedition*): klarnet wykonuje wówczas synkopowany pochód z eksponowanym krokiem półtonu, po którym następuje powrót do wyjściowego dźwięku. Skradaniu się Don Pedra odpowiada metrum dwudzielne. Klarnetowi towarzyszy jonika w wysokim rejestrze. Jej partia dodatkowo nabiera tu znaczenia ilustracyjnego, wysokie tony imitują bowiem dźwięki urządzenia elektronicznego, przez które szpieg

13 Ze względu na to, że podczas hejnału oraz czołówki (jej cząstki A) prezentowany jest tekst słowny, a całość tworzy rodzaj prologu, rozważyć można inną koncepcję formalną, mianowicie – uznanie hejnału za integralną część czołówki.

Don Pedro na bieżąco komunikuje sytuację. Należy zaznaczyć, że temat Don Pedra nie jest mechanicznie przenoszony z odcinka do odcinka. Jego nowe oblicze (obok powtórek) zaprezentowane zostaje jeszcze w tym samym, otwierającym serię filmie *Smok-expedition* – w wersji skróconej do tremola pojedynczych dźwięków, po których następuje wariacyjne przekształcenie prezentowanego już tematu szpiega. Tym razem eksponowane jest półtonowe opisanie dźwięku, melodyka staje się więc nieco bardziej zawila, tak jak i charakteryzowana przez nią sytuacja, nie jest to już oddawanie skradania się, lecz poważniejszej intrygi. Również w tej wersji tematu klarinetowi towarzyszy jonika – tym razem wykonując całkowicie statyczny (niemalże perkusyjny), ostro brzmiący akompaniament.

W kolejnym odcinku serii, czyli *W zbójckim obozie* obecność Don Pedra zaznaczona zostaje za pośrednictwem dysonującego, mrocznego tańca, w którym w zakończeniach fraz rolę ozdobnika pełni tremolo. Melodię prowadzi klarinet, akompaniament perkusyjny zapewnia zaś tamburyn (brzmią też smyczki *pizzicato* oraz jonika – głównie w funkcji burdonu). Tamburyn jest widoczny na ekranie podczas osobliwej sceny: wspaniałomyślni zbójnicy, goszcząc królewskiego detektywa i jego kucharza, nie tylko organizują posiłek, lecz również, niczym chan Połowców w *Kniaziu Igorze*, zapewniają swym gościom ucztę muzyczną – nie z udziałem tancerek, a niedźwiedzia. Zwierzę wykazuje się dobrą koordynacją ruchową i gdy występuje wraz z dwójką gospodarzy jaskini, jego ruchy zdają się sugerować izolowanie poszczególnych części ciała – kluczowe dla tańca brzucha – a współgra z nimi orientalizująco-rodzimy charakter towarzyszącej tej scenie muzyki, opartej na rytmach oberkowych. Nagromadzenie dysonansów w partii klarнету z jednej strony wzbudza skojarzenia z dalekowschodnią stylizacją, z drugiej zaś mogłoby pojawiać się po to, by zasygnalizować zamaskowaną postać Don Pedra. Muzyka daje zatem znać o tym, co nie wynika jeszcze z prezentowanej sceny – bohaterowie, nieświadomi zupełnie zagrożenia, zaśmiewają się z powodu utalentowanego, antropomorficznego niedźwiedzia. Słuchacz natomiast przeczuwa, że coś złego wisi w powietrzu. Jest to niebanalny przykład zjawiska, które Zofia Lissa, pisząc o muzyce w filmie fotograficznym, określa mianem „środka antycypacji fabuły”:

Taka jest właśnie rola muzyki, kiedy ona wyprzedza¹⁴ rozwój akcji, zapowiada kierunek jej rozwoju, po prostu antycypuje (dzięki określonemu charakterowi i wyrazowi muzycznemu) dalszy tok akcji. Ma ona wówczas podwójny dramaturgiczny charakter: przygotowywania widza na określone treści poprzez wnoszony nastrój, a zarazem i wiązania przez to szeregu kolejnych scen. Są to więc funkcje do pewnego stopnia formalne. Ponieważ jednak w każdym dziele sztuki wszystko, co jest działaniem konstrukcyjnym, formalnym, służy zadaniom treściowym, wewnętrznym – funkcje te są ściśle związane z tokiem i rozwojem dzieła jako całości, są funkcjami dramaturgicznymi opartymi na asynchronizmie. Muzyka jako środek przygotowania widza na dalszy tok akcji może działać w różnym stopniu i zakresie: może przygotowywać na treść i nastrój jednej czy dwu najbliższych scen, ale też może antycypować w swym wyrazie nawet rozwiązanie węzła dramatycznego a więc rzucać na całość przebiegu filmu cień czy też światło¹⁵.

Powracając do tematu Don Pedra, przegląd całej serii pozwala odnotować wiele ciekawych wariantów charakteryzowania zagadkowego szpiega. W odcinku *Oberża Pod Wesołym Karakonem* Smok i Bartolini zatrzymują się w gospodzie, gdzie o mało co nie zostają otruci przez swego prześladowcę, który zilustrowany zostaje tematem bliskim melodycznie tematowi z odcinka pierwszego, *Smok-expedition*. Prym wiedzie klarnet, towarzyszy mu jonika, pojawia się jednak nowy, bardzo charakterystyczny szczegół – nieregularnie rozmieszczone „przygrywki” akordeonu (lub uzyskana elektronicznie imitacja jego brzmienia), które wraz z metrum dwudzielnym wprowadzają atmosferę energicznego tanga. W zasadzie nie wiadomo, czemu akurat w tym odcinku serialu pojawiło się tango – być może z powodu zadziornego, acz i nieco tajemniczego czy mrocznego charakteru tego tańca – takiego jak zatrważający spisek Don Pedra.

Bardziej dosłowne jest natomiast znaczenie stylizacji orientalnej, przenikającej do tematu Don Pedra w dwóch kolejnych odcinkach – *W krainie króla Słoneczko*¹⁶ i *Ucieczce*, w których bohaterowie trafiają w niewolę władcy dalekowschodniego państwa. Zastosowane zostają

14 Wszystkie podkreślenia w tym cytacie pochodzą od Zofii Lissy.

15 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 244.

16 W filmie tym delikatnym wpływem orientalizującym ulega nawet końcowa prezentacja czołówki: dołączają smyczki *pizzicato*, a klarnetowi wtóruje w bardzo wysokim rejestrze jonika.

standardowe rozwiązania; przede wszystkim posługiwanie się sekundą zwiększoną, przynoszącą na myśl nieeuropejską skalę, powtarzalność motywów oraz eksploatawanie bardzo wysokiego rejestru. Klarinet wykonuje ornamentowaną melodię o kapryśnym rytmie, brzmiącą niczym improwizacja zaklinacza węży. Istotną rolę ma też jonika, repetująca wąskozakresowe *ostinato* melodyczne. Już na podstawie tych kilku przykładów można zauważyć, że muzyczne charakterystyki szpiega przekraczają mechaniczne kopiowanie materiału z odcinka do odcinka. Przeciwnie – zwykle zawiera się w nich niejako esencja zdarzeń z danego filmu (przynajmniej tych muzycznych).

Inny koncept na przedstawienie niecnych poczynań Don Pedra znajduje się w odcinku *Przez kraj Deszczowców*. Tym razem jest to prosty, acz skuteczny zabieg kompozytorski, polegający na posłużeniu się specyficznym przebiegiem rytmicznym. Choć temat zasadniczo brzmi znajomo (poza zmianami kolorystycznymi, dodaniem brzmień ilustrujących nadjeżdżającą furgonetkę etc.), niekiedy pojawiają się w nim repetowane, szybkie triole. Te niespodziewane zmiany podziału metrycznego wnoszą wrażenie niestabilności, potęgując niepokój. „Temat triolowy” powraca w odcinku serialu poświęconym właśnie postaci tajemniczego antagonisty (*Don Pedro*) – i to w momencie, gdy ten wisi nad przepaścią.

Muzyka ilustracyjna oraz koloryt lokalny

Przejdźmy do kwestii ilustrowania muzyką obrazu. Jak już zostało wspomniane, typowych przykładów muzycznego obrazowania odnajdziemy w tym serialu niewiele. Nie ma zjawiska mickey-mousingu, czyli ścisłej synchronizacji rytmicznej obrazu i dźwięku, stereotypowo wymienianego jako wyróżnik muzyki do filmów animowanych lub jej cecha konstytutywna¹⁷. Przyczyny rezygnacji z tego zabiegu, pozwalającego w prosty i zabawny sposób osiągnąć efekt integralności warstwy wizualnej i dźwiękowej, doszukiwać się można w stylistyce tego filmu, który należy do produkcji rozśmieszających widza nie wypadkami natury kinematycznej, lecz żartami znacznie bardziej wy-

17 Np. Mateusz Solarz wymienia związek z rytmem jako podstawową cechę muzyki do filmów animowanych. Zob. M. Solarz, *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości*, w: *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, s. 160.

sublimowanymi. Trudno jednak wyobrazić sobie, by w tego typu filmie mogło całkiem zabraknąć muzycznych efektów ilustracyjnych. I tak na przykład, gdy bohaterowie krążą furgonetką wokół znaku drogowego, sytuacja ta znajduje odbicie dźwiękowe w postaci „zapętlenia” brzmiącego do tej pory tematu, jakby zacięła się płyta: klarnet repetuje krok wznoszącej sekundy wielkiej (*Spotkanie ze smokiem Mlekopijem*). Z zastępem umykających konno pod osłoną nocy zbójców wiąże się bardzo ekspresywna ilustracja muzyczna (*Nocna bitwa*). Kolorytu orientального nadaje akompaniament – repetowany, bardzo matowo brzmiący półton w niskim rejestrze (wykonuje jonika) kojarzy się z brutalnością. Za moment dołącza się klarnet. W jego partii również słychać nawiązania do stylistyki dalekowschodniej (samo rozpoczęcie wielokrotnie repetowanym „konsonansem doskonałym” kojarzy się z innym przykładem z literatury muzyczno-filmowej, *Tańcem Eleny Michała Lorenca* z 1997 roku).

Innym razem uciekinierami są nie rozbójnicy, a podwładni króla – straż (*W krainie króla Słoneczko*). Gdy spłoszeni siłą smoczych płuc strażnicy umykają, chaos, który zapanował w miejscu akcji, daje o sobie znać sekwencją przypadkowych dźwięków, kakofonią – świetnie oddającą zgielk. Chyba żadna ze scen nie ma tak wielkiego potencjału ilustracyjnego jak scena walki. Smok nie jest już tak pocziwy, jak w opowieści właściciela gospody, gdy przychodzi rozprawić się przeciwnikami (*Nocna bitwa*). Tej wielkiej bitwie o nierównych siłach towarzyszy bardzo mało muzyki. Jej funkcję przejmują bowiem odgłosy z pola walki. Wybrzmiewa jedynie temat Don Pedra (znajdującego się oczywiście obok, jak na szpiega przystało, a nie w ferworze walki), słychać też nieregularnie rozmieszczone stałe dźwięki joniki, tremola klarnetu, triumfalne motywy klarnetu oraz inne krótkie, repetowane motywy sygnalizacyjne etc.

W opowieści, która dotyczy wędrowki przez odległe krainy, nie mogłoby zabraknąć oczywiście muzycznego charakteryzowania miejsca akcji oraz oddawania za pośrednictwem dźwięków kolorytu lokalnego. Znajdują się wśród nich wzmiankowane już m.in. przy okazji tematu Don Pedra fragmenty bazujące na orientalizmach muzycznych. Ponadto, przykładowo widokowi pałacu rodem z *Baśni tysiąca i jednej nocy* towarzyszy wykonywany przez klarnet wąskozakresowy temat (ambitus melodii równy jest kwarcie czystej; *Ucieczka*) o kapryśnej rytmice, najeżony dysonansami, eksponujący sekundę zwiększoną.

Towarzyszy mu *ostinato* grzechotek oraz imitacja kwintowego akompaniamentu na instrumencie strunowym.

W obrębie ścieżki dźwiękowej znalazła się też jedna stylizacja góralska. Pojawia się oczywiście wtedy, gdy bohaterowie spotykają przyjaznych zbójników (*W zbójceckim obozie*). Klarnet wykonuje melodię, która (początkowo) mogłaby być pewnym przekształceniem *W mурowanej piwnicy*, opartą na skali góralskiej. Jonika imituje burdonowy akompaniament, zmieniający się w *pizzicato* smyczków.

Przedstawienie muzyką emocji

Należy w końcu przyrzeć się sprawie zasadniczej, mianowicie: jak w tym serialu kompozytor oddaje emocje – zarówno te, które towarzyszą jawnie bohaterom, jak i te, które winny być udziałem widza. Po pierwsze, emocje pozytywne. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ich największa doza odmierzona zostaje w pełnej wigoru, humoru i optymizmu czołówce, co nie oznacza, rzecz jasna, że brak ich później. Wraz z rozwojem fabuły pojawiają się ponadto nowe odcienie emocjonalne – jak choćby poczucie błogości i bezpieczeństwa, skutek przebywania w sielskim miejscu w towarzystwie bliskiej osoby. To akurat jest sytuacja dość wyjątkowa w tym operującym raczej „mocniejszymi” wrażeniami serialu. Rozpoczyna ona jednak ciąg wypadków w odcinku *Oberża Pod Wesołym Karakonem*. Właściciel gospody – weteran wojenny, a prywatnie dziadek, kurzy fajkę, siedząc przy ogrodowym stole ze swą małą, uroczą wnuczką, która wydaje się bardzo rada, że spędza z nim czas (zob. ilustracje 3 i 4). Ci przedstawiciele najmłodszego i najstarszego pokolenia doskonale się rozumieją. Przebywają wśród zieleni, w tle widnieje front bogatej gospody. Cała scena przynosi sielskie skojarzenia. Dziewczynka z zaciekawieniem pyta, czy „dziadzius” widział kiedyś prawdziwego smoka. Okazuje się, że tak; wzmianka seniora rodu o Smoku Wawelskim również pasuje do emocjonalnego klimatu omawianej sceny:

- Kiedy służyłem w gwardii pałacowej, widziałem na własne oczy... Smoka Wawelskiego!
- A nie bałeś się, dziadziusiu?
- Ha, ha, ha! On jest pocziwy, wesoły! Podlewa kwiaty w ogródku, a wieczorem siada na ławeczce i pali fajkę.

Słowom tym akompaniuje klarnet, jednak w całkiem innej roli niż ta, w której występował do tej pory w serialu – wykonuje kantylenowy temat o szerokiej frazie, której początek kojarzy się pod względem rytmicznym i agogicznym z inicjalną frazą *Poranka* Edvarda Griega. Klarnetowi towarzyszy aksamitne brzmienie wiolonczeli. Całość utrzymana jest w klimacie pastoralnym, pasującym zarówno do przedstawionej sceny, jak i treści rozmowy bohaterów.



Ilustracje 3 i 4. Kadry z odcinka *Oberża Pod Wesołym Karakonem*, 1969, reż. E. Wątor, Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej; 3. Panorama omawianej sceny, 4. Zbliżenie na jej bohaterów

Mniej uczuciowa, przepełniona za to entuzjazmem i optymizmem jest scena, w której małpki spotkane przez bohaterów odcinka *W krainie Bo-Bo* pomagają im w budowie tratwy. Sprytnie zwierzęta uwijają się w błyskawicznym tempie, praca wre, ale jakby bez wysiłku, jest radosną zabawą, co stało się pretekstem do wykorzystania w obrębie ścieżki dźwiękowej szybkiego tańca w metrum dwudzielnym – fokstroda. Za sprawą radosnych małpek do serialowej partytury wkroczył zatem na moment i swing. Melodię taneczną wykonuje jonika w wysokim rejestrze. Fragment ten stanowi niejako tło dla budowy tratwy, jednak bezpośredniego ilustrowania ruchu (w rodzaju wyraźnego mickey-mousingu) brak, podobnie jak w całym tym serialu.

Najwięcej powodów do radości znajdują bohaterowie ostatniego filmu z omawianej serii – *Kierunek Kraków*, w którym to Smok i Bartolini są uroczystie witani po powrocie do Krakowa. Na ich cześć zorganizowana zostaje uroczystość, którą uświetnia występ orkiestry dętej. Królewscy muzycy prezentują kompozycję, w której zdaje się pobrzmiwać weselna przyśpiewka *Ona temu winna* – zbieżność ta jest chyba

jednak przypadkowa. Pozytywne emocje, jakie przynosi zwycięstwo nad przeciwnikiem i odbicie ofiary porwania, pojawiają się z kolei w odcinku *W zbójeckim obozie*, w którym to Smok, po rozprawieniu się z całym zastępem uzbrojonych w szable wojowników, odkrywa „więzienie” Profesora Gąbki. Gdy uczony składa podziękowania swemu wybawcy, w rolę triumfalnej trąbki wciela się klarnet, wykonując zwycięski, fanfarny temat, na wzór sygnałów trąbki poruszający się w głównej mierze po składnikach trójdźwięku durowego. Na jego tle brzmia słowa profesora, który uwolniony od śmiertelnego niebezpieczeństwa, zwraca się do Smoka: „Dziękuję ci, Wawelski Smoku! Co za szczęście! Będę mógł spokojnie dokończyć badania nad latającymi żabami”¹⁸.

Przechodząc do kwestii emocji negatywnych: te związane z zagrożeniem implikowane są przede wszystkim przez omawiany wyżej temat Don Pedra, ale także przez muzykę towarzyszącą prezentacjom efektów jego poczynań (gdy on sam nieobecny jest w kadrze). Bywa jednak, iż pojawia się potrzeba oddania grozy, której źródłem są inni przeciwnicy. Na przykład gdy bohaterowie wjeżdżają do Krainy Psiogłowców i stają się świadkami bijatyki dwóch obywateli tego państwa, ich wkroczenie na niebezpieczny grunt podkreślone zostaje środkiem bardzo prostym, acz skutecznym – przeszywającym (stałym i wysokim) dźwiękiem joniki. Psiogłowcy nie stanowią poważnego zagrożenia w porównaniu ze Smokiem Mlekopijem, do którego niebawem dociera królewski detektyw (*Spotkanie ze smokiem Mlekopijem*). Kiedy bohaterowie pokonują kamienne schody do górskiej pieczary, niebezpieczeństwo zobrazowane jest na ścieżce dźwiękowej stopniowo. Na początku smok i kucharz są w dziarskim nastroju, czemu towarzyszy wpadający w ucho fragment muzyczny – unikatowy w tym serialu i charakterystyczny na miarę czołówki (w zasadzie będący jej odległym przekształceniem) krakowiak wykonywany przez klarnet¹⁹, o skocznych motywach na początku (repetycja dźwięku wraz z synkopą), jednak z sugestywnymi dysonansami w zwieńczeniach kolejnych fraz. Także jonika dodaje początkowej ekspozycji tematu pewności, grając akompaniament o perkusyjnym charakterze. Gdy bohaterowie są już jednak niedaleko

18 Być może dlatego Smok żegna profesora słowami „Do zobaczenia w Krakowie!”, po czym odjeżdża z kucharzem służbową furgonetką, zostawiając uczonego w środku nocy na pustkowiu.

19 Temat ten obecny jest również w kolejnym odcinku serialu, *W krainie króla Słoneczko* – gdy w celu rozprawienia się ze Smokiem wezwana zostaje królewska straż. Humorystyczny krakowiak jasno określa finał tej interwencji.

smoczej twierdzy, zmienia się i barwa, i tonalność. Prowadzenie tematu przejmują ostro brzmiąca jonika, a w melodyce przeważają dysonanse (półton i tryton). Apogeum całej tej sytuacji ma miejsce, gdy Barnaba odczytuje tablicę ogłoszeniową u wejścia do jaskini. Do wznoszącego pochodu joniki dołącza niespodziewanie klarnet, repetujący *staccato* jeden wysoki dźwięk.

W odcinku *Przez trzy morza zagrożenie* czyha w wodzie. Rekin scharakteryzowany zostaje dźwiękami joniki i tremolo klarnetu powtarzanym w relacji sekundy wielkiej, które wspiera *pizzicato* smyczków. Okrężny kierunek ruchu drapieżnej ryby otrzymuje także nieprzyjemną, wzbudzającą lęk oprawę brzmieniową – oddany zostaje szybkim, repetowanym motywem zawierającym krok półtonu.

W odcinku *Przez kraj Deszczowców zagrożenie* pochodzi nie ze świata zwierząt, lecz od Don Pedra, w postaci trucizny dodanej do pieczeni²⁰. Sięgnięcie po toksykant zostaje ostro zaznaczone i w obrazie – trupią czaszką na etykietce, i w muzyce – perkusyjnymi, przesywającymi uderzeniami joniki w wysokim rejestrze oraz motywem obsesyjnie repetowanym przez klarnet; wszystko to jakby sygnały ostrzegawcze, alarmujące, że dzieje się coś niedobrego.

Co znamienne, po obejrzeniu całej serii *Porwania Baltazara Gąbki* odnosi się wrażenie, że jedynymi negatywnymi emocjami konotowanymi zarówno przez muzykę, jak i filmową narrację, pozostają te związane z niebezpieczeństwem, zatem: niepokój, groza, lęk, napięcie, bojaźń (choć oczywiście nie ze strony Smoka). Dla wrażeń w rodzaju rozpacz, smutku, nostalgii, tęsknoty miejsca tu brak, co raczej nietypowe, biorąc pod uwagę inne środkowoeuropejskie dwudziestowieczne seriale animowane dla dzieci (*Reksio, Miś Uszatek, Krecik, Bajki z mchu i paproci* etc.). Jak konstatuje wspomniana już Agnieszka Kruszyńska, tego typu klimat emocjonalny – wszechobecny optymizm i humor, mączone jedynie poczuciem zagrożenia, o których i tak z góry można przypuszczać, że zostanie zażegnane – zbliżają serial do filmów akcji, nie zaś do najbardziej powszechnych w historii naszej kinematografii lirycznych animacji o przygodach zwierzęcych bohaterów.

20 Pojawia się tu humorystyczny, chciałoby się rzec – specyficznie autotematyczny zabieg intertekstualny: przed spożyciem faszerowanego trutką barana powstrzymuje Smoka znajomość legendy o Szewczyku Dratewce i Smoku Wawelskim. Bohater przypomina sobie bowiem, jak skończył po skonsumowaniu tegoż przysmaku legendarny gad.

Wnioski

Podsumowując analizę ścieżki dźwiękowej serialu *Porwanie Baltazara Gąbki*, dwukrotnie obecna jest w nim muzyczna identyfikacja realnie istniejących miejsc: w postaci krakowiaka w czołówce i jedyne, za to dosłownego cytatu – hejnału mariackiego. Ważne znaczenie dla konstrukcji muzycznej poszczególnych odcinków ma temat Don Pedra, niezmiennie wyróżniający się dysonansami czy tremolo klarnetu. To – oprócz czołówki – jedyny stały komponent wszystkich odcinków, a ponieważ i ów temat modyfikowany jest w obrębie filmu, nieraz bardzo znacząco, można stwierdzić, że kompozytor dążył do zapewnienia opracowania muzycznego o dużej zmienności, posługując się raczej nie powtarzalnością tematów, a operowaniem motywami, kolorystyką i artykulacją. Klarnet i jonika to dwa instrumenty zasadnicze dla muzycznej opowieści o przygodach Smoka i Bartoliniego. Stosowane są w sposób uniwersalny, same w sobie nie konotują określonych emocji bądź skojarzeń dobro-zło. W serialu brak też prostej synchronizacji obraz-rytm (czyli mickey-mousingu). Występują za to stylizacje orientalne, ludowe i archaizujące. Serwowane są jednak w małych dawkach. Brak fragmentów lirycznych, nostalgicznych etc., co jest zgodne zarówno ze scenariuszem, jak i z pogodnym i dowcipnym usposobieniem twórcy muzyki – Tadeusza Kocyby.

Postscriptum

W związku z sukcesem serialu *Porwanie Baltazara Gąbki* Stanisław Pagaczewski stworzył kontynuację przygód krakowskiego superbohatera. W roku 1975 ukazała się *Misja Profesora Gąbki*, na podstawie której w latach 1978–1980 w Studiu Filmów Rysunkowych zrealizowano trzynastoodcinkowy serial zatytułowany *Wyprawa Profesora Gąbki*. Opowiada on o wyprawie czwórki bohaterów – do Smoka i Bartoliniego dołącza uratowany profesor Baltazar Gąbka oraz przyjaźnie usposobiony Myping. Przed znajomą czołówką dodany zostaje humorystyczny miniprolog z udziałem roześmianego Smoka. Na początku pierwszego filmu z serii dołącza też narrator (z którego słów wnioskujemy, że miejscem akcji jest teraz Krakostan). Twórcą muzyki ponownie został Tadeusz Kocyba. Istnieje pewna łączność z opra-

cowaniem muzycznym pierwszej serii, zapewnia ją jednak w dużej mierze posłużenie się tą samą czołówką. Kompozytor, podejmując się muzycznej ilustracji kolejnego ciągu przygód Smoka i jego przyjaciół, zapewnił im odświeżoną odsłonę brzmieniową. Główna zmiana polega na „symfonizacji” brzmienia: zamiast pojedynczych linii klarnetu i joniki wspieranych jedynie przez dyskretną obecność dodatkowych instrumentów, na ścieżce dźwiękowej pojawia się muzyka z szerokim spektrum instrumentalnym, o gęstej fakturze, a najbardziej znamienne jest to, że przez większość czasu słyszalna jest sekcja instrumentów smyczkowych – wcześniej niemal niezauważalna. Zabytkowy już wówczas instrument elektroniczny o tajemniczym brzmieniu wcale nie został wykorzystany – w tej funkcji pojawiają się nieobecne wcześniej efekty elektroniczne, jednak nie ma ich zbyt wiele. Wśród instrumentów koncertujących są: flet, obój, klarnet, fagot, skrzypce²¹. W dalszym ciągu instrumentom nie jest przypisana jedna funkcja czy konotacja. Hejnał, który w serii pierwszej prezentowany był przed czołówką, tutaj słyszymy tylko w pierwszym filmie (*Tajemnicza noc*, 1978, reż. M. Cholerek). Prezentowany jest w tych samych okolicznościach (choć odnotować należy znaczny wzrost realistyczności rysunków, ukazywania detali), ale przez inny instrument – niejako przekornie akurat tu pojawia się tym razem instrument elektroniczny. Czołówka również podlega modyfikacji: zmienia się instrumentacja (część pierwsza kompozycji – flet piccolo, część druga – klarnet), a przy powtórce w finale odcinków w części środkowej włączony zostaje nowy materiał, obcy jej wyrazowo, ale spójny z całokształtem brzmieniowym nowych filmów. W całej tej serii poza zmianami natury technicznej, czyli poszerzoną instrumentacją i zagęszczoną fakturą, nie widać, by wiele się zmieniło w świecie przedstawionym. Bohaterowie wciąż sypią żartami, jednak modyfikacji ulega klimat emocjonalny muzyki – pojawiają się nieobecne wcześniej nastroje, takie jak smutek i liryzm.

21 Poszerzenie instrumentarium ma swoistą analogię w obrazie: w drugiej serii przygód widać więcej szczegółów architektonicznych i innych, bardziej zaawansowane jest przedstawienie perspektywy etc. Można by rzec, że wyższy stopień skomplikowania struktury ma też odbicie w scenariuszu, bo od tej pory akcja rozgrywa się polifonicznie: odcinki prezentują na przemian przygody wyprawy czwórki przyjaciół oraz perypetie zbiegłych z Wawelu więźniów – Deszczowców.

Bibliografia

- Bodzioch A., Wężowicz-Ziółkowska D., *Wskreszenie Smoka Wawelskiego. Głos w sprawie ewolucji memetycznej i obrony nietykanności nazw własnych*, „Teksty z Ulicy. Zeszyt memetyczny” 17 (2016); http://www.memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/TekstyZUlicy-2016_17.pdf#page=150 [dostęp: 11.04.2019].
- Brożek A., *O emocjach i nastrojach w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 32 (2008).
- Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Kruszyńska A., *Trylogia Stanisława Pagaczewskiego w kontekście kultury popularnej*, „Literatura i Kultura Popularna” 15 (2009).
- Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Solarz M., *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości*, w: *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008.
- Studenna-Skrukwa M., *Między utopią socjalizmu a karykaturą Zachodu. Nie-dziecięca interpretacja świata przedstawionego w trylogii o skrzacie Nieumiałku Nikołaja Nosowa*, „Studia Europaea Gnesnensia” 18 (2018).
- Studio filmów rysunkowych w Bielsku-Białej. Katalog filmów*, red. M. Woźny, Studio Filmów Rysunkowych, Bielsko-Biała 2005.