

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3959>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Teresa Rutkowska
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2888-9206>

Film i muzyka w procesie integracji

Słowa kluczowe:

Alicja Helman;
Zofia Lissa;
Konferencja
Kompozytorów i Krytyków
Muzycznych 1949;
muzyka filmowa;
dźwięk w filmie;
muzyka autonomiczna

Abstrakt

Autorka opisuje pierwszy etap kariery naukowej Alicji Helman, przypadający na lata 60., związany z refleksją nad muzyką filmową. Wykształcenie muzykologiczne i filmoznawcze pozwoliło badaczce na wyjątkowe ujęcie zagadnień, które lokowały się na pograniczu tych dwóch dziedzin. Helman była uczennicą Zofii Lissy, która zajmowała się estetyką muzyki filmowej. Była jednak przede wszystkim pasjonatką filmu i choć ceniła dokonania swojej mentorki, poszła własną drogą. Pierwsze przemyślenia zawarła w kilku tekstach napisanych dla pierwszej edycji „Kwartalnika Filmowego”. Koncepcje te rozwinęła następnie w trzech książkach: *Rola muzyki w filmie* (1964), *Na ścieżce dźwiękowej* (1968) i *Dźwięczący ekran* (1969). W okresie późniejszym zainteresowania Helman znacznie się poszerzyły i badaczka zajęła się teorią filmu. Jego aspekt muzyczny zawsze pozostał jej jednak bliski. **(Materiał nierecenzowany).**

Rok 1949 został ogłoszony w Polsce Rokiem Chopinowskim w związku z setną rocznicą śmierci kompozytora. Doszło wówczas do czegoś, co zahamowało na jakiś czas twórczy impet na gruncie muzyki polskiej i odcięło ją programowo od wszystkiego, co zdarzyło się w poprzednim półwieczu¹. Od 5 do 8 sierpnia w Łagowie Lubuskim odbyła się Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych, kolejna po Zjeździe Literatów w Szczecinie, plastyków w Nieborowie, środowiska teatralnego w Oborach oraz architektów w Katowicach, a wyprzedzająca o kilka miesięcy Zjazd Filmowy w Wiśle². Socrealizm rozlewał się na życie artystyczne i społeczne, stając się przymusową doktryną polityczną. Ton obradom kompozytorów nadał referat Włodzimierza Sokorskiego, który wyraził potępienie muzyki *współczesnej jako formalistycznej, kosmopolitycznej, antynarodowej i ahumanistycznej, jako narzędzia, którym „imperializm amerykański posługuje się (...) dla stępienia wrażliwości etycznych i estetycznych psychologii ludzkiej, niszczenia twórczości ludowej i nurtu muzyki narodowej”*³. Podczas kongresu na poziom obowiązującej normy zostało wyniesione to, z czym obserwatorzy i uczestnicy życia artystycznego musieli się mierzyć w nowym ustroju właściwie od samego początku i co trwało do 1989 r. – nadzór władzy państwowej i politycznej nad kulturą. W pierwszych latach po wojnie nie był on jeszcze zbyt rygorystyczny i przyświecała mu przede wszystkim idea „sztuki dla mas”.

Muzykę filmową można było w pewnym sensie traktować jako realizację tego założenia, skoro film – ze swej istoty – jest sztuką masową. Jej autorami byli często wybitni kompozytorzy, między innymi Witold Lutosławski, Artur Malawski, Zbigniew Turski czy Roman Palester. W praktyce muzyka ilustracyjna (w filmach zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych) stanowiła jednak twórczość o charakterze niszowym, bowiem – z wyjątkiem sytuacji, gdy dana produkcja zyskiwała dużą popularność – była ona, mówiąc kolokwialnie, słabo słyszalna. Dawało to jej autorom możliwość wypróbowania rozwiązań eksperymentalnych, stosowanych na szerszą skalę w muzyce autonomicznej. Wspomniana konferencja lubuska położyła kres eksploracjom twórczym – jednych skłoniła do mniej lub bardziej koniunkturalnych ustępstw w duchu socrealistycznym, innych do emigracji. Pojawiały się także próby niepoddawania się zasadom (jak w przypadku Grupy 49, utworzonej przez Tadeusza Bairda, Jana Krenza i Kazimierza Serockiego), co jednak oznaczało działalność poza głównym nurtem życia muzycznego.

W pochodzącym z 1964 r. artykule o związkach kultury muzycznej i filmowej w Polsce po drugiej wojnie światowej Alicja Helman – na fali rekapitulacji mijającego dwudziestolecia PRL – zaproponowała periodyzację według klucza politycznego: lata 1945-1949, 1950-1954 oraz 1955-1964. Z dzisiejszej perspektywy wspomniany kongres wydaje się tu najważniejszym punktem odniesienia. Autorka nakreśliła okoliczności, które go zapowiadały, a potem opisywała jego skutki, a także stopniowe zyskiwanie przez artystów podmiotowości. Mechanizmy ideologiczne, mimo że dla ówczesnych odbiorców czytelne, były w jej refleksji obecne raczej w podtekście (dotyczy to choćby rozdziału o realizmie socjalistycznym zatytułowanym *Realizm postulatowy*, co poniekąd wskazywało na przeświadczenie o ograniczonych możliwościach wcielenia go w życie w dziedzinie muzyki⁴). Helman rozpatrywała szerzej pojęcie realizmu w muzyce oraz podjęła wątek tematyczności, stylu i folkloru czy wyróżnika narodowego – również w odniesie-

niu do filmu. Analiza *Młodości Chopina* Aleksandra Forda (1951) w opracowaniu muzycznym Kazimierza Serockiego pozwala rozpoznać te strategie.

Symbolicznym zwiastunem zmian, o czym jednak badaczka nie wspomina, okazał się festiwal Warszawska Jesień, który odbył się w 1956 r. (z inicjatywy Tadeusza Bairda i Kazimierza Serockiego zgłoszonej rok wcześniej na konferencji Związku Kompozytorów Polskich), proklamujący swoisty „październik” w polskim życiu muzycznym i odwrót od schematyzmu. Otwarcie na poszukiwanie nowych dróg w muzyce filmowej wiązała autorka z udziałem najciekawszych i najbardziej utalentowanych twórców, także młodszego pokolenia, takich jak wspomniany Baird, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Markowski, Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer. Nie lekceważyła ona jednak odwrotnego kierunku oddziaływania: wpływu techniki filmowej i – szerzej – technik rejestracji dźwięku na muzykę autonomiczną. Po fazie zachłyśnięcia się swobodą artystyczną nadszedł, w pewnym sensie naturalnie, czas stabilizacji. Dla Helman modelem wzorcowym był *model zintegrowanego dzieła filmowego, w którym panuje harmonia współczynników, a żaden nie dominuje nad innymi*⁵. W kolejnych pracach poświęconych muzyce filmowej właśnie ten układ (we wszelkich odmianach) będzie inspirował ją najbardziej.

Rok 1964 był dla refleksji muzyczno-filmowej przełomowy. To wtedy ukazały się niemal równocześnie dwie ważne publikacje, które wypełniły lukę w rodzimym piśmiennictwie filmoznawczym i muzykologicznym zarazem: Zofii Lissy *Estetyka muzyki filmowej*⁶ oraz Alicji Helman *Rola muzyki w filmie*⁷. Warto wspomnieć, że grunt pod obie prace przygotował trzy lata wcześniej tom specjalny „Kwartalnika Filmowego” poświęcony muzyce filmowej, w którym obie te autorki zamieściły interesujące teksty⁸. Zofia Lissa była jedną z pierwszych w Polsce, a także na świecie, uczonych zajmujących się muzyką filmową. Swoje przemyślenia sformułowała w wydanej w 1937 r. książce pod brawurowym, jak na ową epokę, tytułem: *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*⁹. Uczyniła to na podstawie – jak pisała – dość ograniczonych doświadczeń odbiorczych, odnoszących się do filmów wyświetlanych na lwowskich ekranach w pierwszych latach po przełomie dźwiękowym, jednak z mocnym przeświadczeniem, że te wstępne rozważania prowadzą do myślenia o filmie jako sztuce syntetycznej, to znaczy łączącej dwie sfery zmysłowe – wzrokową i słuchową (Lissa przypisywała tej pierwszej rolę naczelną – *centralną i dominującą*¹⁰).

Pod tym kątem starała się rozpoznać psychologiczne i fizjologiczne podstawy odbioru filmowego w relacji do percepcji rzeczywistości, rozpatrywała także różnice między filmem niemym i dźwiękowym. Obszerna praca na temat estetyki muzyki filmowej, w odniesieniu do jej funkcji i miejsca w filmie, która powstała trzydzieści lat później (na zupełnie innym etapie artystycznego, ale przede wszystkim technicznego rozwoju kina), wprawdzie rozwijała koncepcje zasygnalizowane w pierwszej książce, ale stanowiła już świadectwo rozbudowanego warsztatu badawczego i bibliograficznego. Autorka uwzględniła w niej setki dzieł z różnych okresów historii kinematografii oraz różnej produkcji. Nie prezentowała jednak klasycznej historii muzyki filmowej, gdyż – jak pisała we wstępie – jej praca *jest próbą usystematyzowania przejawów muzycznych (i w ogóle au-*

dytywnych) w filmie dźwiękowym i próbą opisu ich podstaw¹¹. Lissa i tym razem wzięła pod uwagę kino zarówno nieme, jak i dźwiękowe, skoncentrowała się jednak na tym drugim. Najważniejszy rozdział książki został poświęcony funkcjom sfery audio w filmie dźwiękowym, których autorka wyróżniła kilkanaście. Badaczka zastanawiała się także nad znaczeniem formy i stylu oraz nad cechami ilustracji muzycznej w różnych gatunkach filmowych.

Alicja Helman, uczennica Lissy, była młodsza od niej o pokolenie. Jej formacja intelektualna i „muzeum wyobraźni” były jednak wyraźnie innej proveniencji, o czym świadczą przywoływane lektury i egzemplifikacje¹². Obie badaczki miały świadomość ograniczeń wynikających z trudności w dotarciu do światowej produkcji filmowej, choć Helman dostrzegała ich więcej. W jej przypadku dotyczyły one bowiem także sposobów doskonalenia metody badawczej i przeszkód o charakterze technicznym. Młoda badaczka wskazywała na trudność w dostępie do filmów pod kątem dokładnej, dającej się weryfikować analizy oraz wielokrotnego odbioru w sytuacji, gdy praca przy stole montażowym unieruchamia film i pozbawia go sprawczej dynamiki. Badając tę materię, nie miała właściwie dostępu do polskich partytur filmowych (rzadko wchodziły one w obręb zachowanej dokumentacji czy to archiwalnej, czy bieżącej), nie wspominając już o przykładach zagranicznych. W tym sensie należałoby stwierdzić, że pracy filmoznawczej towarzyszyły niepewność i pewien margines błędu.

Lissa i Helman znały zresztą wzajemnie treść swoich opracowań jeszcze przed publikacją i odnosiły się do nich – czasem w tonie subtelnie polemicznym, czasem aprobatywnym. Miały zapewne świadomość, że na rodzimym gruncie przecierały nowe szlaki, każda na swój sposób. Wydaje się, że ta druga przyjęła perspektywę bardziej filmoznawczą, pierwsza zaś muzykologiczną (pod tym względem opracowanie Helman jest bliższe osobom zajmującym się badaniami nad filmem czy – ściślej – teorią filmu). A chodzi tu też o kwestię koncepcji sztuki filmowej. Młodsza badaczka zauważyła, że jej mentorka utożsamiała tendencję rozwojową filmu z koniecznością rozbudowywania sieci związków funkcjonalnych, według niej jednak ta funkcjonalność miała ograniczony potencjał poznawczy i raz ustalona, traciła na znaczeniu¹³. Najistotniejsza różnica między obiema autorkami polegała jednak na tym, że Lissa skupiała się na relacji muzyki i płaszczyzny wizualnej w dziele filmowym, Helman zaś ową relację komplikowała: *Uważamy muzykę za środek wyrazowy sztuki filmowej, nie zaś za zjawisko istniejące na prawach choćby ograniczonej autonomii*¹⁴. Dowodziła, że muzyka nie jest prostą składową dzieła, lecz jego *współczynnikiem, całkowicie uwarunkowanym siecią związków i zależności z innymi współczynnikami*¹⁵. *Muzyka staje się dla sztuki filmowej tylko materiałem, który w procesie realizacji, właściwie niemal niezależnie od swych właściwości autonomicznych, podlega kształtowaniu zarówno techniczno-formalnemu, jak i emocjonalno-wyrazowemu*¹⁶. Kolejne etapy przemian estetyczno-technicznych w filmie badaczka postrzegała jako drogę do wizualno-dźwiękowej integracji. Tematem jej dalszych rozważań był właśnie ów proces. Prowadziło ją to niekiedy do zupełnie nieoczywistych wniosków, jak choćby ten, który dotyczył istotnej roli brytyjskiej szkoły dokumentu w nowoczesnym włączaniu muzyki w materię obrazową, nie tylko przez zaproszenie do współpracy znakomitych kompozytorów¹⁷, lecz także przez zintegrowanie z obrazem całej strony dźwiękowej (wraz z dialogami, ko-

mentarzem i szmerami), co było zagadnieniem pierwszoplanowym, wysuwany przed sprawą czysto muzycznych walorów kompozycji¹⁸.

Helman frapował także proces formowania nowego typu audio-wizualizmu¹⁹, który zasadzał się na ontologicznym konflikcie czynnika w pełni konstruowanego z czynnikiem stanowiącym tylko wybór i stylizację konkretnych sytuacji świata rzeczywistego²⁰. Dostrzegała możliwość przezwyciężenia tego konfliktu i śledziła rozwiązania stosowane w ówczesnym kinie. Twierdziła, że pełna, zorganizowana dźwiękowość filmu jest w tym samym stopniu ekwiwalentem rzeczywistości, jak zorganizowany wizualizm²¹. Analizując rozmaite sposoby włączania muzyki w obręb dzieła filmowego, zauważyła także pewien paradoks, sprowadzający się do tego, że muzyka wnosi do filmu własną, nieprzetworzoną rzeczywistość, która w ostatecznym przekazie ulega rozbiciu, wręcz likwidacji (gdy zostaje zepchnięta w głąb świadomości widza i staje się niesłyszalna). W ten sposób mamy do czynienia już nie ze sztuką syntetyczną, lecz z całkowicie nową jakością.

Praca Alicji Helman (będąca zarazem jej doktoratem) odznaczała się odwagą w formułowaniu sądów, umiejętnością krytycznego posługiwania się literaturą przedmiotu i niezależnością myślenia w stosunku do autorytetu, jakim wtedy była dla niej Zofia Lissa, co stanowiło nie lada wyzwanie, zważywszy na młody wiek autorki (29 lat). Kontynuacją tego sposobu myślenia była kolejna książka – wydana cztery lata później *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*²², która, choć napisana w formule bardziej przystępnej, stanowiła doskonałe uzupełnienie wcześniejszych rozważań teoretycznych. W zamyśle miał to być wstęp do systematycznej historii muzyki filmowej. Publikacja ma formę zwiezłych felietonów, pełnych ciekawostek i układających się w pewien ciąg anegdot; odzwierciedla kolejne trendy muzyczne, powstałe przy udziale wybitnych kompozytorów, które na stałe weszły do historii filmu i pozostają w pamięci kinomanów do dziś.

Problemy techniczne, z jakimi musiała się zmagać autorka, nawarstwiały się z uwagi na liczbę przykładów filmowych. Jej analiza obejmuje bowiem nie tylko arcydzieła, lecz także filmy popularne i przeboje ekranowe, począwszy od *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (*L'assassinat du duc de Guise*, reż. Charles Le Bargy, André Calmettes, 1908) z muzyką Camille'a Saint-Saënsa po *Parasolki z Cherbourga* (*Les parapluies de Cherbourg*, reż. Jacques Demy, 1964) z kompozycjami Michela Legrand. Helman interesowały rozwiązania zakładające wykorzystanie nie tylko muzyki poważnej, opery i musicalu (nie była wielbicielką tego ostatniego), lecz także folkloru i piosenki. Analizowała tendencje w kinie francuskim, rosyjskim, brytyjskim, amerykańskim i azjatyckim, twórczość mistrzów reżyserii oraz kompozytorów, filmy eksperymentalne, muzykę awangardową i elektroniczną. Poświęciła uwagę również kompozytorom polskim oraz ich relacji z filmem. Jej książka jest napisana potocznie i w zasadzie się nie zestarzała. Podobnie jak poprzednia należy do kanonicznych lektur studentów filmoznawstwa.

Wszelako planowana pełna historia muzyki filmowej nie powstała. Swobodnym zamknięciem refleksji Helman w tym zakresie pozostaje niezbyt obszerna publikacja *Dźwięczący ekran*²³. Autorka podjęła w niej kwestie omawiane wcześniej, wróciła do refleksji nad muzyką i sposobami jej przejawiania się w filmie. Odwoływała się przy tym do konkretnych przykładów, wyraźnie akcentując aspekt muzykologiczny, czego znakiem są fragmenty zapisów nutowych znanych

kompozycji filmowych na początku każdego rozdziału. W pracy tej znajduje się również aneks zawierający biografie kompozytorów oraz słownik terminów muzycznych. Hasła takie jak: „temat muzyczny”, „polifonia”, „opera” czy „widowisko muzyczne”, „filmy o muzykach i muzyce” oraz „filmowe realizacje utworów muzycznych” stały się okazją do zwięzłych analiz konkretnych dzieł.

Wniosek płynący z tych rozważań jest interesujący i zaskakujący zarazem. Autorka sugeruje bowiem, że standardowa muzyka filmowa wywołuje u widza banalne, oczywiste emocje, wykorzystanie muzyki poważnej, dawnej, autonomicznej jest natomiast bardziej neutralne i nie powoduje skojarzeń o charakterze emocjonalnym, zyskując tym samym inny status (Helman wspomina przy tej okazji o filmach Bressona, Renoira i Bergmana oraz o *Żywocie Mateusza Witolda Leszczyńskiego /1968/ z muzyką Arcangela Corellego*)²⁴.

Niedługo potem badaczka zwróciła się w kierunku innych teorii filmu, podejmując pracę w Zakładzie Historii i Teorii Filmu. Stopniowo wyłamywała się ze schematu, który dominował w środowisku zwanym później „szkołą warszawską”, nastawionym na badanie filmowej sztuki reprodukcji rzeczywistości. W swojej kolejnej ważnej książce, a zarazem rozprawie habilitacyjnej, zatytułowanej *O dziele filmowym*²⁵ Helman próbowała łączyć różne aspekty przekazu filmowego jako sztuki, techniki, reprodukcji i kreacji. Dźwięk – muzyka i rozmaite odgłosy (w tym szum) – pozostają w tym ujęciu istotnym elementem dzieła. Właściwie we wszystkich następnych książkach, łącznie z ostatnią *Miłosierdzie szatana. Adaptacje audiowizualne powieści i nowel Tomasza Manna*²⁶, brała pod uwagę muzykę jako część filmowego procesu twórczego.

Alicja Helman łączyła – co nie zdarzało się często – erudycję muzyczną i filmową, a refleksja, jaka była jej udziałem zwłaszcza w pierwszym okresie, lokująca się gdzieś na przecięciu obu dziedzin, nie znalazła zbyt wielu naśladowców. Większość badaczy i badaczek skłaniała się ku jednemu bądź drugiemu aspektowi. Do wyjątków należy dorobek naukowy zmarłej niedawno Iwony Sowińskiej²⁷. Kilka ciekawych propozycji znajdziemy również w opracowaniach monograficznych, choć już nie tak systemowych, które pojawiły się wraz z ukonstytuowaniem się dorobku polskich kompozytorów filmowych o światowej renomie²⁸.

¹ Znamienny w tym kontekście jest komentarz muzyka i krytyka muzycznego Konstantego Regamey'a (napisany pod pseudonimem Jerzy Zawadzki) w „Kulturze” paryskiej, wskazujący na entuzjastyczny w tamtych latach odbiór polskiej muzyki współczesnej za granicą (np. Andrzeja Panufnika, zwłaszcza *Requiem*, czy Antoniego Szalowskiego i Michała Spisaka, którzy przebywali na emigracji we Francji i dopiero po październiku 1956 r. mogli włączyć się do polskiego życia artystycznego). Zob. J. Zawadzki, *Kronika muzyczna*, „Kultura” 1950, nr 2, s. 206-208. Utwory Lutosławskiego, Szymanowskiego i Malawskiego grano wówczas dość często, zarówno w Europie, jak i za oceanem.

Zainteresowanie krytyków zagranicznych budziły też dokonania artystyczne Stanisława Skrowaczewskiego, Tadeusza Bairda czy Jana Krenza.

² Por. zbiór relacji *Zjazd Filmowy w Wiśle. Źródła. Komentarze. Opracowania*, red. naukowa i oprac. B. Giza, A. Wyżyński, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024.

³ J. Zawadzki, dz. cyt., s. 207.

⁴ W tej partii wywodu Helman oddała obszernie głos Stefanii Łobaczewskiej (1888-1963), uczoniej z Krakowa o lwowskim pochodzeniu, która pełniąc w latach 1952-1955 stanowisko rektora tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej i praktykując akces

- do socrealizmu, uchodziła, co zdarzało się rzadko, za autorytet etyczny i muzykologiczny. Helman sięgnęła do jednej z jej prac: S. Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, „Studia Muzykologiczne” 1956, t. V (praca napisana w 1954 r.).
- ⁵ A. Helman, *Związki kultury muzycznej i filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1-2, s. 72-85.
- ⁶ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- ⁷ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe., Warszawa 1964.
- ⁸ Z. Lissa, *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 3-24; A. Helman, *Literatura muzyki filmowej*, tamże, s. 58-72.
- ⁹ Z. Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Księgarnia Lwowska, Lwów 1937.
- ¹⁰ Tamże, s. 8.
- ¹¹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, dz. cyt., s. 8.
- ¹² Obszerne i szczegółowe zestawienie obu ujęć pod kątem ich odmienności proponuje Zofia Kułakowska na łamach „Kwartalnika Filmowego”. Por. Z. Kułakowska, *Dwa spojrzenia (Na marginesie książek: Zofii Lissy „Estetyka muzyki filmowej” i Alicji Helman „Rola muzyki w filmie”)*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 3, s. 15-22. Paradoksalnie, muzykolożka Kułakowska uznaje książkę Helman za znacznie trudniejszą w lekturze.
- ¹³ Por. A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, dz. cyt., s. 31.
- ¹⁴ Tamże, s. 18.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże, s. 11.
- ¹⁷ Wytwórnia GPO Film Unit współpracowała z kompozytorami nie tylko brytyjskimi (jak Benjamin Britten), lecz także francuskimi (jak Maurice Jaubert, Darius Milhaud czy François Gaillard).
- ¹⁸ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, dz. cyt., s. 46.
- ¹⁹ Tamże, s. 144.
- ²⁰ Tamże, s. 152.
- ²¹ Tamże, s. 210.
- ²² A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.
- ²³ A. Helman, *Dźwięczący ekran*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.
- ²⁴ Tamże, s. 85-93.
- ²⁵ A. Helman, *O dziele filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970 (wyd. 2 rozszerzone i poprawione 1981).
- ²⁶ A. Helman, *Miłosierdzie szatana. Adaptacje audiowizualne powieści i nowel Tomasza Manna*, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.
- ²⁷ Por. I. Sowińska, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Śląsk, Katowice 2001; też, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2006; też, *Chopin idzie do kina*, Universitas, Kraków 2013.
- ²⁸ By wspomnieć tylko o opracowaniach polskich. Por. M. Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2021; I. Lindstedt, *Chopin, taniec i piosenka, czyli o muzyce filmowej Andrzeja Panufnika z lat międzywojennych*, „Muzyka” 2023, nr 2, s. 3-23; M. Hendrykowski, *Komeda*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009; A. G. Piotrowska, *Muzyka w serialu telewizyjnym. Szkic analityczno-teoretyczny na przykładzie „Dekalogu”*, Musica Iagellonica, Kraków 2018; M. Kempna-Pieniążek, *Formy duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Teresa Rutkowska

Emerytowana redaktor naczelna „Kwartalnika Filmowego”, tłumaczka. Publikuje w „Nowych Książkach”. Interesuje się problemami narracji i relacji między obrazem a słowem w filmie.

Bibliografia

- Helman, A.** (1961). Literatura muzyki filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, (42), ss. 58-72.
- Helman, A.** (1964). *Rola muzyki w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Helman, A.** (1968). *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Helman, A.** (1969). *Dźwięczący ekran*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Lissa, Z.** (1937). *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów: Księgarnia Lwowska.
- Lissa, Z.** (1961). Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych. *Kwartalnik Filmowy*, (42), ss. 3-24.
- Lissa, Z.** (1964). *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Łobaczewska, S.** (1956). Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia. *Studia Muzykologiczne*, V.

Keywords:

Alicja Helman;
Zofia Lissa;
Conference
of Composers
and Music Critics 1949;
film music;
sound in music;
autonomous music

Abstract

Teresa Rutkowska

Film and Music in the Process of Integration

The author describes the first stage of Alicja Helman's academic career, which took place in the 1960s and was devoted to reflection on film music. Her education in musicology and film studies allowed her to take a unique and in-depth look at what occurred on the border between these two fields. She was a student of professor Zofia Lissa, who dealt with the aesthetics of film music. Helman, who was primarily a film enthusiast, although she valued the achievements of her mentor, went her own way. She included her first thoughts on this subject in several texts written for the first edition of *Kwartalnik Filmowy*. She then developed these concepts in three books: *Rola muzyki w filmie* [*The Role of Music in Film*] (1964), *Na ścieżce dźwiękowej* [*On the Soundtrack*] (1968) and *Dźwięczący ekran* [*The Sounding Screen*] (1969). Her interests then broadened considerably and she took up film theory, but the musical aspect was always close to her. **(Non-reviewed material).**